

مهرجان القراءة للجميع



نجيب محفوظ
الثورة والتصوف

د. مصطفى عبد الغنى





نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

د. مصطفى عبد الغنى



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام
د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى
محمود عبدالمجيد

الغلاف والإشراف الفنى
صبرى عبدالواحد

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ
الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقديم

● منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة **سوزان مبارك** فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.

● ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.

● وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع **«بمكتبة الأسرة»** التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.

● لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال **مكتبة الأسرة** بسلاسلها المختلفة ٣١١٣

عنوانًا فى مختلف فروع المعرفة، طَبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرَّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتبًا كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمَّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصارى

القاهرة
مايو ٢٠٠٥

إهـــــداء

إلى :

هند ابنتي

ذكرى لزمن عربي ندىً آتٍ يا بْنتيَ

مقـــدمة

فى البداية ، ثمّة توضيح لابد منه . .

إن هـذا الكتـاب يهتم ـ فى الأصـل ـ بـالمرحلة التى تبـدأ من نهايـة الخمسينات حتى نهاية الثمانينات .

من (أولاد حارتنا) حتى (قشتمر)

من عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٨٩

ثلاثون عاماً من الإبداع العبقرى الصامت عند نجيب محفوظ لم ينتبه إليه أحد ، ولم يلتفت إليه أهم نُقاد نجيب محفوظ وكُتابه .

هذا توضيح ننطلق منه الى ما بعده

○

فمن الملاحظ أن النقاد وقعوا ، منذ بداية كتاباتهم عن نجيب محفوظ ، فى أسر التقسيم المرحلى ، إذ تبدأ لديهم المرحلة الأولى من (عبث الأقدار) عام ١٩٣٥ - تاريخ الكتابة - وتنتهى عند (كفاح طيبة) عام ١٩٣٧ ، والمرحلة الثانية من (القاهـرة الجديـدة) وتنتهى عند (السكرية) - الجزء الأخير من الثلاثية ـ الذى فرغ صاحبه منه قبل قيام الثورة بشهور ، لتبدأ بعدها مرحلة ثالثة من (أولاد حارتنا) . . حتى آخر هذه التقسيمات التى لم تهتم بالكشف عن أرض بكر بقدر ما اهتمت بالتصنيف ، ومن ثمّ ، دراسة النّتاج الأدبى فى هذا الإطار .

وكان من شأن ذلك أن وقع هؤلاء فى مأزق التاريخ ـ أو التأريخ ـ لأعماله ، ووضعها ، بالتبعية ، فى إطارات مذهبية موضوعة سلفا : تاريخية ، واقعية ، صوفية . . إلى غير ذلك .

بَيْدَ أن أكثر الأخطاء التى وقع فيها هؤلاء إما تحقيق فترة دون أخرى ، وإما تمزيق هذا العالم الإبداعى (الوحدة الفنية) ، والسقوط فى فلك الاكتفاء ؛ اكتفاء بنتاج محفوظ فى هذه الفترة أو تلك ، وكأن الكاتب الكبير أدى دوره فى فترة زمنية دون فترة زمنية أخرى .

وهو ما سعينا للخلاص منه .

○

لقد كان الهدف الأول هنا دراسة إنتاج نجيب محفوظ فى تزامنه Syn. chronizing وفى إطار الوحدة العضوية للعمل وحركته الدائبة ، والسعى لفهم (الإحالة) إلى الرموز العامة التى تحكم هذا العالم الروائى الكبير .

ومن هنا ، تعددت الأسئلة وتحددت الإجابات طيلة فصول عديدة : حول موقف نجيب محفوظ من ثورة يوليو صعوداً إلى رواياته المتوالية : أولاد حارتنا / اللص والكلاب / السمان والخريف / الشحاذ/ثرثرة فوق النيل ا ميرامار / ملحمة الحرافيش / ليالى ألف ليلة / الباقى من الزمن ساعة . . إلى غير ذلك حتى (قشتمر) آخر كتابات الروائى الكبير لما فيها من قضايا مهمة ، وصولا الى أهم وجوه الكاتب الكبير ، ونقصد به الوجه الصوفى الإيجابى الذى لم يخل عمل واحد منه ، ومن ثمَّ ، رصد العلاقة بين الصوفى والثورى .

لقد كان موقف نجيب محفوظ من الثورة ، أهم المواقف التى لا تحتاج إلى أخذ ورد .

فهذا الموقف لم يحسم حتى الآن .

وكان وعيه بالتصوف من أهم القضايا التى تستأهل تخصيص مساحة تطبيقية ونظرية شاسعة عنها .

وما بين الثورة والتصوف يقف نجيب محفوظ :
ناقداً لا منحازاً .
شامخاً لا مخفضاً رأسه .
واعياً كأكثر ما يكون الوعى (الممكن) النبيل .

○

بقيت عدة إشارات خاطفة :

سوف يكون واضحا أننى استفدت فى هذا الكتاب بالطرح المنهجى الذى قدمه لوسيان جولدمان حول (الوعى) فى كتابه الصغير"Marxisme et sciences humaines, 1970" .

كذلك ، فان النصوص التى اعتمدت عليها هنا لنجيب محفوظ صدرت - جميعا - عدا أولاد حارتنا - عن دار مصر للطباعة ، وقد اكتفيت بالإشارة إليها فى السياق مع ذكر أرقام الصفحات .

ولا يجب إغفال الإشارة إلى أن نجيب محفوظ،نفسه ، كان أهم (المراجع الحية) بالنسبة إلىّ ، فقد استفدت كثيرا بلقاءاتى المتوالية معه لعدة سنوات ، وسجلت اعترافاته خلال"محاضر نقاش" استمرت قبل حصوله على جائزة نوبل - ١٩٨٨ - وبعدها .

وقد أثبت ذلك فى نهاية الكتاب فى شكل (شهادات) .

فأرجو أن أكون وفقت فى ذلك .

مصطفى عبد الغنى

الفصل الأول

نجيب محفوظ وثورة يوليو

(١) النقد لا العداء

من آن لاخر تعلو نغمة موقف نجيب محفوظ من الثورة

ويعود البعض ليحدد هذا الموقف ـ وهو أقرب إلى الاتهام ـ فى رؤ ية تجافى الواقع وتصل فيه إلى درجة تصل إلى العداء من جمال عبد الناصر .

ورغم أن ذلك ليس جديداً ، فان هذا الموقف/الاتهام ، لكثرة تردده ، كاد يتحول إلى (محاكمة) لنجيب محفوظ نفسه ، وكاد يقف الأديب الكبير ، كما فعل بغيره من زعماء مصر وقادتها ، أمام محكمة أوزوريس فى كتابه (أمام العرش) عام ١٩٨٣ .

ومع ذلك ، فلا مناص من إعادة نصب هذه المحاكمة ، أوإعادة مدها . .

بيْد أنه إذا كان نجيب محفوظ ما زال حيا يرزق ـ أطال الله فى عمره ـ فان حيثيات الاتهام هنا ستكون مرهونة بموقف الكاتب الكبير لأكثر من خمسين عاما ، وبوجه خاص فى الحقبة الأخيرة ، وحقبة عبد الناصر بوجه أخص . .

ولعل من الأوفق أن نسمى (المحاكمة) كما عنى هو أن يسجل ، فى عنوانه ، التالى ، فى كتابه (أمام العرش) : حواراً معه أو عنه .

وقد يكون سابقا لأوانه هنا أن نعلن براءة نجيب محفوظ مما نسب إليه فى موقفه من عبد الناصر ونظامه ، غير أنه إذا كان الدفاع موقنا ببراءة المتهم (والا ما كان قد قبل هذه المهمة) ، فاننا نعلن ، بداية ، أن موقف نجيب محفوظ يتسم بالوعى الشديد .

وهو وعى يحمل ـ فى الاساس ـ موقفا (نقديا) وليس عدائيا بأية حال .

والمساحة شاسعة دون شك بين النقد والعداء

وهو ما نحاول الآن البرهنة عليه ، لنصل ـ فى موضع آخر ـ إلى اجتزاء النصوص ومحاولة استبطانها عبر رواية « قشتمر » .

الإحالة إلى الماضى

والواقع أن موقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩٥٢ لابد أن يرتبط بالإحالة الى الماضى ، وبالتحديد ، إلى موقفه من ثورة ١٩١٩ .

ولعل سوء الفهم الذى يقترن بموقفه يعود الى احتسابه على الفترة الليبرالية ، فهو من مواليد عام ١٩١٢ ، أى ، أنه شهد فى سنواته الأولى أحداث ثورة ١٩١٩ ، وانتمى إلى (الطبقة المتوسطة) التى عولت عليها الثورة اساساً ، بل وانتمى إلى فئة (الأفندية) أى ، إلى مثقفى الثورة ، الذين لعبوا دورا جوهريا فيها ، حتى إنه أطلق على ثورة ١٩١٩ بأنها ثورة (الأفندية) ، أضف إلى التأثير السياسى التأثير الأدبى والفكرى ، فقد ردد كثيرا أن مرحلة اليقظة فى هذه الفترة الليبرالية جاءت بالنسبة إليه على أيدى أساتذة التّنوير طه حسين والعقاد وسلامة موسى والمازنى وهيكل وبعد فترة أسهم فيها كل من محمود تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقى إذ سمى فترة التأثر بأنها (مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية . .) (فؤاد دوارة ، عشرة أدباء ، الهلال ١٩٦٥/٧ ص ٢٦٨ (.

والمعروف أنه سجل لنيل درجة الماجستير مع أحد أقطاب المرحلة الليبرالية هو الشيخ مصطفى عبد الرازق .

وقد تطورت سنوات النشأة والتطور إلى إيثار حزب (الوفد المصرى) والإيمان به وبزعيمه وبفكره ، حتى إن حرصه الشديد على قيمتى التحرر الوطنى والهوية المصرية جاء من هذا التأثر .

وقد تحدد انتماء نجيب محفوظ أكثر فى الأربعينات من ارتباطه بيسار حزب الوفد ـ الطليعة الوفدية ـ مع محمد مندور وعزيز فهمى وغيرهما من مثقفى هذه الفترة .

معنى هذا كله ، أن نجيب محفوظ كان ـ وما زال ـ ابنا بارا لهذه الفترة من تاريخ مصر ـ الليبرالية ـ مدافعا عن أحلامها منافحا عن تطورها . .

ويجب الإسراع بالقول هنا أيضا إن هذا الموقف لم يحل دون محاولة تفهم ثورة ١٩٥٢ ، ومحاولة الاقتراب منها ، غير انه كان التفهم والاقتراب المرهون (بالوعى) النقدى وليس أسير (الدوجما) الليبرالية القديمة بأية حال

وكان من الطبيعى آن يسفر الوعى (= النقدى) عن (خطاب) محفوظى حاول خلاله الكاتب الكبير أن يحافظ فيه على دور الكاتب الوطنى ، فحرص دائـما أن يقف عند حـدود هذا النقـد ، ولا يتخطاه بـأيـة حـال إلى منـطقـة (العداء) .

وعبورا فوق تفسيرات كثيرة ، سوف نحاول أن نبرهن على أن موقف نجيب محفوظ كان موقفا نقديا من ثورة ١٩٥٢ وزعيمها جمال عبد الناصر .

ولعل ما يؤ يد ذلك أن محفوظ لم يرفض ثورة ١٩٥٢ صراحة ، أو ـ حتى ـ مواربة ، وأن نقده الرمزى لها فى الستينات والدامى فى السبعينات ، إنما كان يأخذ شكل النقد من داخل التجربة وليس (ضدها) قط ، وإلا ، فمن يستطيع أن يأتى لنا بمثل واحد من أعماله يهاجم فيه الإصلاح الزراعى على سبيل المثال ؟

ومن يستطيع أن يأتى لنا بمثل واحد ، اخر ، يهاجم فيه القرارات الاشتراكيه أو مكاسب العمال والفلاحين تحديدا ؟

أو يهاجم رؤ ى العدالة الاجتماعية وتطبيقاتها التى جاءت بها ثورة ١٩٥٢ ؟

وربما كان المسئول كذلك عن الفهم الخاطىء لنجيب محفوظ أنه لم يكف عن الهجوم على سلبيات ثورة ١٩٥٢ منذ أول أعماله فى نهاية الخمسينات ـ أولاد حارتنا ـ وحتى أحدث أعماله قاطبة ـ قشتمر ـ فى نهاية الثمانينات

وهو يعنى أنه لم يرفض إجراءات عبد الناصر الإيجابيـة وان تصدى بـالنقد (الـواعى) لسلبياته

وهذا مرة أحرى يعنى الوعى « النقدى » وليس « العداء » بأية حال .

البحث عن الطريق

وكما أسلفنا ، فان هذا الموقف النقدى لمحفوظ من ثورة ٥٢ كان متسقا مع موقفه السابق عليها ، فبينما يمكن أن نعثر على انعكاس فكر الكاتب الكبير من ثورة ١٩ فى الثلاثية وحكايات حارتنا بعد ذلك ، كذلك ، نعثر على انعكاس فكره من ثورة ٥٢ بدءا من نهاية الخمسينات حتى الآن .

وهذا يوحى باشارة هامة . .

فكما رأينا فى أعماله الأولى من الاحتفاء بالديموقراطيةوالإيثار للقومية المصرية ، وهى من إنجازات ثورة ١٩ ، كذلك فان أعماله فى الفترة الناصرية كانت تعبر عن افتقاد مثل هذه القيم أو اختفائها ، أضف إلى ذلك ، ما تورط فيه جمال عبد الناصر (وهى وجهة نظر محفوظية قابلة للنقاش) فى المغامرات الخارجية فى وقت عانت فيه البلاد من قوى « رجعية » كثيرة حاولت أن تنال من الوطن المصرى .

معنى ذلك أنه كان مدركا تمام الإدراك أن تغيب الديموقراطية وتوارى الهوية المصرية بفعل الحروب الخارجية أو القومية العربية إنما كان لحساب تحقيق العدالة الاجتماعية واحياء فكرة القومية العربية ، وقبل هذا كان مدركا - وناقدا بشدة - ما أسماه (بمغامرات) عبد الناصر خارج مصر ، وعلى سبيل المثال ، فإن ذلك دفعه ليصرح كثيرا فى السنوات الأخيرة أن هذا يبدد القوة بدلا من تركيز القوة داخل « البت » وكان الأجدى تسليح البيت وتقويته قبل أن ننطلق إلى الخارج ، وهو ما أعلنه - صراحة - فى أسبوع حصوله على جائزة نوبل على صفحات مجلة (اليوم السابع) .

وقد عبر عن ذلك الموقف - فنيا - طيلة مسيرته الإبداعية إما بالرمز أو التلميح أو التصريح . . وحين نتوقف عند رمز (الفتوة) - أكثر الرموز إيثارا عنده - سوف ندرك أنه تلمس فى هذا الرمز (الفتوة) صورة الحاكم ، وهو ما نجده مثلاً فى (أولاد حارتنا) .

إن إعادة إنتاج الدلالة الفنية فى هذه الرواية سوف تضع أيدينا على تفسير مؤداه ، أن « الفتوة » هو الحاكم بشكل صريح ، وهو تصور للحاكم السياسى والحياة المصرية فى الفترة الناصرية ، بل إن قصص نجيب محفوظ القصيرة كانت تزخر بهؤلاء الفتوات الذين يسعون للسيطرة على كل شىء بالقوة والجبروت حتى إن لفظة (الفتوة) كانت ، تعنى ، لديه ، لفظة ، (الديكتاتور) .

الأكثر من هذا أن نجيب محفوظ استبدل بالفتوة (الضابط) صراحة حين تحول الثائر - بعد ثورة ١٩٥٢ - إلى فتوة ، وتحول الفتوة إلى (ديكتاتور) ، ولعل اهم قصصه فى هذا الصدد قصة بعنوان (الخوف) - نشرت بأهرام ٢٢ - ٦ - ٦٢ وقصة « سائق القطار » أهرام ١٩٦٤/٩/٢٥

وقصة (روبابيكيا) فى أهرام ١٨/٩/١٩٧٠ ، تظل أبرز قصصه الواعية فى هذا الصدد وأدعاها للنظر ، فان نقده لعبد الناصر اتسم بالوضوح وتوسد غلالة من الرمز بدءا من الستينات .

ومن هذا فان رواياته يمكن أن تسمى جميعها فى هذه الفترة من عقد الستينات بروايات البحث عن الطريق وهى :

- اللص والكلاب ١٩٦١
- السمان والخريف ١٩٦٢
- الطريق ١٩٦٤
- الشحاذ ١٩٦٦
- ثرثرة فوق النيل ١٩٦٧

ففى هذه الروايات كان ثمة بحث دائب عن الطريق ، ليس الطريق الميتافيزيقى فقط (ومحفوظ لم يخف هذا) ، وإنما - وربما قبل ذلك - البحث عن الطريق المفتقدة للثورة ، وكان قد بدأ البحث عن هذه الطريق فعليا منذ رائعته (أولاد حارتنا) فى نهاية الخمسينات .

لا نخطئ فى هذه الروايات قط الهجوم على الاتحاد الاشتراكى ونقده نقداً صريحاً ، وعارياً من أى تلميح ، كذلك ، فإن رصد مواقف المثقفين وإدانتهم لا تخلو منه رواية فى هذه الفترة ، كما أن شجب الإجراءات الدموية العنيفة ضد اليساريين لم تكن لتحتاج إلى برهان خارج النص وداخله .

ويمكن رصد موقف نجيب محفوظ النقدى إبان هزيمة ١٩٦٧ مباشرة ، فبعد أن حذر طويلا من هذه السياسة التى أودت بنا إلى الهزيمة ، ووقعت بالفعل ، فإنه تلمس ، للتعبير عن الواقع الحزين حينئذ - بعد الهزيمة - كثيراً من الأشكال الفنية المصرية الخالصة وان تسمّت بأسماء أخرى .

فهو أول من استخدم هذا « العبث » الصارخ ، وهو أول من استخدم هذه الصور « الكافكاوية » القاتمة ولما يرحل عبد الناصر بعد .

وهو أول من عبر عن هذا كله فى قصصه القصيرة التى دفع إليها دفعا للتعبير عن اللحظة

القاسية فنشرها فرادى بالأهرام قبل آن ينشرها فى مجموعتى (تحت المظلة) و (خمارة القط الأسود) بعد ذلك

كما نستطيع أن نعثر على إرماصات تسجيلية ووثائقية لهذه الفترة فى أعمال أخرى طيلة السبعينات من أمثال (حكاية بلا بداية أو نهاية) و (المرايا) . . إلى غير ذلك . .

ومن الملاحظ هنا أن محفوظ لم يتناول (بالنقد) لفترة عبد الناصر وحده طيلة السبعينات ، رغم أن أفكاره كانت متسقة فى بداية هذا العقد مع السادات وسياسته ، ذلك لأن عصر (الكرنك) كان قد انقضى تماما مع وضوح سياسة السادات السلبية باتجاهه نحو القوى الليبرالية ، وتحويل الطاقة والمقدرات المصرية إلى العجلة الرأسمالية سياسياً واقتصادياً ، عقب إجهاض نتائج حرب ١٩٧٣ .

ولمزيد من توضيح موقف محفوظ من العصور الثلاثة التى عاشها : العصر الليبرالى والعصر الناصرى والعصر الساداتى ، لابد أن نقف وقفة خاطفة لنتعرف على ذلك من خلال مسيرته الفنية . .

بين الزعماء الثلاثة

ربما كانت الثلاثية أهم أعماله قاطبة قبل ثورة ١٩٥٢ اذ رصد خلالها الواقع المصرى بين ثورة ١٩١٩ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، غير أن رواية (قصر الشوق) الجزء الثانى من الثلاثية تصور أكثر من غيرها هذا الواقع ، وبوجه اخص سعد زغلول ، فقد أبدى محفوظ كثيراً من الحزن والألم الهائلين حين بلغه وفاة سعد زغلول وهوما يصور ارتباطه الوثيق بهذه الثورة وانجاراتها

وأذكر انى ما من مرة التقيت به ، واقترب الحديث من منطقة رحيل سعد ، حتى فوجئت بأن نجيب محفوظ يعترف لى فى كثير من الشجن واللوعة بان

« ــ حزنى على موت سعد زغلول زاد بكثير على حزنى لموت والدى » .

وقد اعترف لى كذلك ، أنه بكى يومها على سعد بكاء حارا لم يعرفه طيلة حياته . .

أما فى كتابه (الباقى من الزمن ساعة) الذى كتبه بعد رحيل عبد الناصر بسنوات (صدر عام ١٩٨٢) ، فانه يلاحظ فيه ، أنه وان نقد الفترة الناصرية وأدان كثيرا من مظاهرها ، فانه كان متعاطفا كثيراً مع الناصريين ، بل لم يتخذ موقفا « عدائيا » قط من أولئك الناصريين ؛ ففكرهم كان شديد الوضوح ، عبَّر عن نفسه وخلال أجياله تعبيرا صريحا ، ويمكن أن نجازف بالقول هنا إنه أظهر الناصريين بصورة تصل إلى حد الإشراق الشديد .

أما موقفه من السادات بعد ذلك واثنائه ، فإنه يبدو واضحا شديد الوضوح فى هذه الرواية (الباقى من الزمن ساعة) غير أنه يبدو أكثر وضوحا فى رواية أخرى هى رواية (يوم قتل الزعيم) ، حيث رسم ــ روائيا ــ جوا مفعما بالفساد والعرب والشقق المفروشة والغلاء والهجرة وضياع الشباب والنصر الذى يتكشف بعد سلام (كامب ديفيد) ويتحول إلى تسليم . . وما إلى ذلك من سلبيات عصر السادات الذى أودى فى النهايّة به .

معنى ذلك ، أن محفوظ وان بدا ابناً باراً لسعد زغلول وثورته ، فإنه بدا ناقداً واعياً لعبد الناصر ونظامه ، مؤيداً ، فناقداً ، لأنور السادات ومؤسساته .

غير أنه إذا كانت المسيرة الإبداعية تمثل موقفا (لا واعيا) لفكر الكاتب ، فان كتابات محفوظ ونثره المباشر تخلف لنا مساحة واعية شاسعة لتحديد هذا الموقف تحديدا نظاميا ظاهرا .

وهذا التحديد الأخير ــ الواعى ــ يمكن أن نجده يتوزع فى أحاديثة الكثيرة التى أدلى بها فى السنوات الأخيرة ، وفى أفكاره المتوالية المنتظمة فى باب (وجهة نظر) التى تنشر بالأهرام صبيحة كل خميس وكذلك فى بعض كتبه ، لعل من أهمها ، على الإطلاق ، كتابه الملحوظ أمام العرش) الذى اختار له عنوانا ثانيا هو (حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات) ونشرته مكتبة مصر فى خريف ١٩٨٣ .

وقد حرص محفوظ أن يولى جمال عبد الناصر ــ من بين أهم رجال مصر ــ حيزا كبيرا فى حواراته التى اتخذت شكل (محكمة) .

محاكمة جمال عبد الناصر

المحكمة كانت تعقد فى قاعة العدل ويجلس فى صدرها أوزوريس فى عرشه الذهبى ،

والى يمينه إيزيس على عرشها ، والى يساره حورس على عرشه ، بينما يتربع قريبا منه كاتب الآلهة .

والمحكمة التى تعقد كما تخيلها الفراعنة فى أوراق البردى حوّلها محفوظ ، خلال شكل فنى فى شكل (حوار) لإبداء الرأى الذاتى فى هؤلاء الزعماء .

وما يهمنا فى هذه (المحاكمة) هو موقف نجيب محفوظ من جمال عبد الناصر بوجه خاص لئلا تختلط الرؤ ى ويتعذر تحديد الموقف الصحيح .

إن نجيب محفوظ ـ هنا ـ وهو وفدى سابق ، يحرص على أن يتبوأ جمال عبد الناصر مكانة عالية أمام العرش ، وحين يدعوه أوزوريس للكلام يقول (ونعتذر عن نقل العبارة الطويلة التى قالها محفوظ على لسان عبد الناصر لأهميتها) :

(ـ أنتمى إلى قرية بنى مر من أعمال أسيوط ، ونشأت فى أسرة فقيرة من أبناء الشعب فكابدت مرارة العيش وشظفه ، وتخرجت فى الكلية الحربية عام ١٩٣٨ ، واشتركت فى حرب فلسطين ، وحوصرت مع من حوصر فى الفالوجا ، وقد هالتنى الهزيمة ، وهالتنى أكثر جذورها الممتدة فى أعماق الوطن ، فخطر لى أن أنقل المعركة الى الداخل حيث يكمن أعداء البلاد الحقيقيون ، وانشأت فى حذر وسرية تنظيما للضباط الأحرار ، ورصدت الأحداث انتظارا للحظة المناسبة للانقضاض على النظام القائم ، وقد حققت هدفى فى ٢٣ يوليو ، ثم تتابعت إنجازات الثورة مثل إلغاء النظام الملكى واستكمال استقلال البلاد بالجلاء التام ، والقضاء على الاقطاع بإصدار قانون الإصلاح الزراعى ، وتمصير الاقتصاد ، والتخطيط لإصلاح شامل فى الزراعة والصناعة يستهدف خير الشعب وتذويب الفوارق الطبقية ، وبنينا السد العالى وأنشأنا القطاع العام متجهين نحو طريق الاشتراكية ، وكونا جيشا حديثا قويا ، ونشرنا الدعوة

للوحدة العربية ، وساندنا كل ثورة عربية أو أفريقية ، وأممنا قناة السويس فكنا منارة وقدوة للعالم الثالث كله فى نضاله ضد الاستعمار الخارجى والاستقلال الداخلى ، وحظى الشعب الكادح فى عهدى بعزة وقوة لم يعرفها من قبل ، ولأول مرة يشق طريقه إلى المجالس التشريعية والجامعات ويشعر بأن الأرض أرضه والوطن وطنه ، وقد تربصت بى قوى الاستعمار حتى أنزلت بى هزيمة منكرة فى ٥ يونيو ١٩٦٧ فزلزلت العمل العظيم من جذوره وقضت عليه بما يشبه الموت قبل موافاة الأجل بثلاثة أعوام ، وقد عشت مصريا عربيا مخلصا ومت مصريا عربيا شهيدا) ــ ص ١٩٢ ــ

ويتدخل فى الحوار (= المحاكمة) عديد من رجالات مصر كمينا وخوفو وأحوتب وزير الملك زوسر وغيرهم حتى جاء دور سعد زغلول ومصطفى النحاس ليصبا الاتهامات على جمال عبد الناصر ، إذ قال سعد زغلول ضمن ما قال موجها حديثه لعبد الناصر :

(ــ . . جاءت ثورتك فتخلصت من الأعداء وأتممت رسالة الثورتين السابقتين ، وبالرغم من أنها بدأت كانقلاب عسكرى إلا أن الشعب باركها ومنحها تأييده ، وأن بوسعك أن تجعل من الشعب قاعدتها وأن تقيم حكما ديموقراطيا رشيدا ، ولكن اندفاعك المضلل فى الطريق الاستبدادى هو المسئول عن جميع ما حل بحكمك من سلبيات ونكبات) ــ ١٩٦ ــ

وأضاف مصطفى النحاس :

(ــ أغفلت الحرية وحقوق الإنسان ، ولا أنكر أنك كنت أمانا للفقراء ، ولكنك كنت وبالا على أهل الرأى والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة ، انهلت عليهم اعتقالا وسجنا وشنقا وقتلا . .

و . . وأفسد الاستبداد عليك أجمل قراراتك ، انظر كيف فسد التعليم ، وتفسخ القطاع العام ، وكيف قادك التحدى للقوى العالمية إلى الهزائم المخجلة والخسائر الفادحة) ــ ١٩٧ ــ

واذن ، تتلخص اتهامات رجال العصر الليبرالى ــ ونجيب محفوظ أحد مثقفيه المتنوّرين ــ فى عدة سلبيات يمكن أن نعثر عليها فى أعماله الابداعية كلها خلال مسيرته الفنية ، وهى تتلخص فى هذه النقاط (= اتهامات) لعبد الناصر فهو :

١ ــ أهمل الديموقراطية
٢ ــ أغفل حقوق الإنسان
٣ ــ أهان المثقفين وهزمهم
٤ ــ أفسد التعليم والقطاع العام

والذى يقلب هذه الأمور قليلا يكتشف أنها سلبيات تواجه الوجه الآخر لإيجابيات العهد السابق ، فسعد زغلول كان ــ على الأقل فى نظر ممثليه ــ حريصا على قيمه الديموقراطية (وإن كان ذلك مشكوكا فيه) ، كما أن عصره لم يغفل حقوق الإنسان أو أهان المثقفين أو أفسد التعليم . . إلخ (وان كان ذلك أيضا فى حاجة لمراجعة) .

على أن التعليم يمكن أن يهب لنا قناعة أخرى ، هى ، أن الحياة الديموقراطية ازدهرت فى عديد من فتراتها قبل الثورة فى وقت أغفلت فيه القضية الاجتماعية إلى درجة كبيرة ، وفى المقابل ، يمكن أن يقال ، إن الحياة الديموقراطيةاختفت أو كادت فى الفترة الناصرية فى وقت ازدهرت فيه قيمة العدالة الاجتماعية إلى درجة كبيرة .

ومع ذلك ، فإن جمال عبد الناصر ترك ليدلى برأيه ، وهو رأى يأتى على لسان محفوظ أكثر منه على لسان عبد الناصر أو تعبيرا عن فكره ، يقول عبد الناصر :

(لقد نقلت وطنى من حال إلى حال كما نقلت العرب وسائر الأمم المغلوبة على أمرها ، وسوف تعالج السلبيات حتى تزول وينساها الزمن ويبقى ما ينفع الناس ، وعند ذاك يقر الناس بعظمتى الحقيقية) ــ ١٩٧ــ

وخلاصة ذلك كله أن نجيب محفوظ فى دفاعه أو اتهامه (أمام العرش) كان صاحب وعى نقدى خلاق ، فهو وإن أشار إلى السلبيات ، فإنه لم يخف الإيجابيات ، وهو وإن اتهم عبد الناصر (بالديكتاتورية والمغامرات الخارجية) وهما أكثر اتهامين أولاهما أهمية كبرى فى كل أعماله ، فإنه لم ينس قط ، وأنّى له أن ينسى ، أن عبدالناصر حرر الإنسان المصرى بتعبيره من (الاستعمار والاستغلال والفقر) .

ولعله لا يخلو من معنى هنا أن أوزوريس قال لعبد الناصر فى نهاية هذه (المحاكمة) تلك العبارة الأخيرة بعد الاشارة إلى الإيجابيات والسلبيات بالحرف الواحد : ـ

(ـ.. بالنسبة لأنك أول من يجلس على عرش البلاد من أبنائها ، وأول من يخص الكادحين برعايته فإننا نسمح لك بالجلوس بين الخالدين لحين انتهاء المحاكمة) . ـ ١٩٨ـ

(٢) الحياد الروائى

زاد سوء فهم موقف نجيب محفوظ ، خاصة ، بعد حصوله على جائزة نوبل (.

وهذا الفهم تمثل فى اتهامات عديدة ، كان أغلبها يسعى للتدليل على هذا الموقف من داخل رواياته ، إما باجتزاء نصوص من سياقها ، أو بفصل عديد من الشخصيات فى إطار عام فى محاولة للنيل من (وجهة النظر) الموحدة للروائى الكبير .

ورغم أن موقف نجيب محفوظ لم يكن ليزيد عن النقد الواعى لما كان يحدث حوله ، فإن من تصدى لاتهامه ، راح يلصق به تهمة العداء السياسى السافر ، ويستدل بالعبارات والنصوص المتحولة من سياقها ومحاولة استنطاقها .

وقد زادت هذه الاتهامات فى الفترة الأخيرة ، من حياته ، واتسعت دائرة الحوار فيها بين مؤيد ومهاجم ، وقد استخدم جميعا وقودا للمعركة هذه الشخصيات الروائية من حيث علاقتها بصاحبها ، حتى إن أحد المدافعين عن نجيب محفوظ راح يسأل مستنكرا :

(هل المؤلف فى صياغته لأنماط مختلفة من الحوار ، تنطق بها الشخصيات التى ابتدعها ، يعبر بالضرورة عن أفكاره الخاصة ، بحيث لا ينطق هذه الشخصيات بالأقوال التى يعتبرها معبراً عن آرائه)

وعلى هذا النحو ، طرح النقاش الطويل قضية من قضايا النقد الفكرى العربى قاطبة ، وهى ، قضية (الحياد الروائى) ، التى راحت تعبر عن نفسها طيلة أسابيع على هذا النحو :

ــ هل الروائى فى العمل الأدبى هو الروائى ، المعبر ، الأول عن أفكاره ؟

ــ وهل العلاقة بين المؤلف وشخصياته نبيح لإحدى هذه الشخصيات أن تخرج عن الإطار العام للعمل الفنى الذى حدده الروائى بحيث تكسر (بوليفونية) ــ تعدد أصوات ــ هذا العمل ؟

ــ وبناء على ذلك : ما معنى الحياد الروائى ؟

هل هو أن يكون الروائى مع (كل) شخصياته أم مع بعضها حين يعبر أى منها عن توجه بعينه ؟

ــ وهل ثمة علاقة بين الحياد الروائى والسيرة الذاتية للراوى فى إطار التعبير الذاتى ؟

والواقع ، فان تبسيطاً للقضية أن نتحدث عن جانب دون جانب آخر فى هذا الأمر ، ذلك ، لأن الحياد الروائى للكاتب يظل دائما هو البنية الظاهرة فى جبل الثلج العائم فى أى عمل ، أما الجزء الأكبر ، المختفى تحت السطح ، وهوما يطلق عليه البنية العميقة Structure Profonde فى تفسير هذا الحياد الروائى فنيا ، فانه يكون كافيا للتعبير عن هذه القضية والتعرف على ملابساتها

وإذن ، يكون علينا هنا أن نقترب من مستويين للفهم :

ــ البنية الخارجية

ــ البنية الداخلية

ففى البنية السطحية تتحدد الأصوات وتتناثر

وفى البنية العميقة تتحدد الأصوات لتتمدد ، فى نهاية الأمر ، عند ضوء واحد ، هو ، صوت الراوى « ووجهة نظره » .

وإذا كان ذلك ينطبق على الأعمال السابقة لمحفوظ ، فهو ينطبق ، بالضرورة ، على أحدث أعماله وأشهرها : رواية (قشتمر)

فلننتقل إلى بعض هذه الأعمال ، السابقة ، من حيث العلاقة بين الراوى والشخصيات قبل أن نصل إلى رواية (قشتمر) آخر هذه الأعمال ، على اعتبار ، أنها (نموذج) ملحوظ كثر اللجوء إليه من قبل من اتهم نجيب محفوظ فى الفترة الاخيرة . لنرى من خلالها طبيعة هذه العلاقة بين الرواى والشخصيات . .

أو لرصد طبيعة هذا الحياد الروائى . .

٢ـ الحياد : قبل قشتمر

تباينت درجات الحياد الروائى فى المرحلة الأولى من حياته ففى روايات : عبث الأقدار/ رادوبيس/كفاح طيبة (١٩٣٩/١٩٤٤) كان صوت الراوى يعلو ، يصنع الاحداث ، ويعلق عليها بشكل مباشر مما لايدع مجالا لشك بتأكيد الحيادية .

وهو ما نلحظه ــ بشكل ما ـ فى ، الروايات الاجتماعية لهذه الفترة : القاهرة الجديدة/خان الخليلى/زقاق المدق/السراب/بداية ونهاية (١٩٤٦/١٩٤٩)

غير أنه يلاحظ ، فى المرحلة التالية ، مرحلة الثلاثية (١٩٤٩/١٩٥٢) براعة أكثر فى الاحتفاظ بالحيادالروائى ، إذ خفض صوت الروائى قليلا ، وراح يستبدل بالصوت العالى روح النص الذى يشع فى كل مشهد من المشاهد ، وقد أضاف إلى ذلك فى الجزء الثالث من الثلاثية ــ قصرالشوق خاصة ــ البراعة فى رسم الشخصيات وتوظيفها فى إطار فنى واحد ، وأضاف إلى ذلك كله تقمصه لشخصية كمال حتى ليمكن القول إن كمال جاوز النمط المعروف فى النقد المعاصر (حامل الأفكار) الى نمط اكثر قربا من السيرة الذاتية وهو ، نمط (صاحب الافكار) .

فى المرحلة الأولى نجد فكر محفوظ وقد بدا تابعا للموقف التسجيلى فى تداعياته التاريخية والاجتماعية .

فى المرحلة الأخرى بدا نابعا من هذا الواقع مؤثرا فيه صانعا (أنظومة) فنية متطورة .

وهذا يفسر كيف أن الراوى فى المرحلة الأولى وقع فى عدة أخطاء تلاشاها فى الاعمال التالية ، وعلى سبيل المثال ، فهو فى (عبث الأقدار) يسقط فى كثرة التفاصيل دون أن يلقى ذلك فى مصب الرؤية الفنية ، وهو ما يحدث بشكل ما بعد (عبث الأقدار) فى كل من (رادوبيس) و(كفاح طيبة) ، فنحن أمام بطء فى الحركة لا يبرره حرص على الحيدة الروائية أو امتدادها ، ونحن امام خطأ التطرف فى تقديم الشخصيات المتنافرة التى تبتعد عن الانسجام مع روح العمل ، ذلك أن الشخصيات المصرية شخصيات طيبة شجاعة بينها الشخصيات المعادية شريرة ، متهاوية ، وهو ما انعكس بشكل كبير على الأسلوب سواء البلاغة الشكلية أو الألفاظ الثقيلة غير الموحية .

أما فى مرحلة (الثلاثية) فقد استخدم ما من شأنه الحفاظ على الحياد العلمى بشكل أكثر تطورا من أجل تأكيد ما يردده .

لقد كان نتاج خبرة الراوى التى زادت آتية من انه استخدم أساليب فنية متعددة استخداما ذكيا لإبراز عناصر وأبعاد الصراع بين القديم والجديد ، ومن أهم هذه الأساليب : الحوار والمونولوج والسرد والتقرير .

لقد استخدم تقنية بارعة لإحداث تفاعل ، طبيعى ، منطقى ، بين الشخصيات والأحداث ، ولم يغفل عوامل أخرى كثيرة مثل تداخل الأزمنة وتداعى الذاكرة وتطور الواقع الاجتماعى والسياسى مع السعى للتأثير فى الشخصيات من بداية الثلاثية حتى نهايتها .

ويلاحظ أنه مع خفوت صوته المباشر راح يعبر عن هذا الصوت داخل العمل بتلمس « وجهات نظر شخصيات بعينها ترى الأحداث والشخصيات الأخرى وحركة الزمن » وبالشكل الذى يحرص على تأكيده .

ومن المسلم به أن براعته تبدت فى أن تلك الشخصيات كانت تمضى فى « تعدد » منسجم انسجاما خالصا ، ونفس هذه البراعة هى التى أدت إلى « امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات والأيديولوجية ، تلك الأحكام التى تشبه الحكم وجوامع الكلم ، ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص ـ إذا انسلخت عنه ـ وتختلف الثلاثية فى ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية » « سيزا قاسم ، بناء الرواية ، هيئة الكتاب ١٩٨٤ ص ١٣٦ » .

وهـو مايـدفعنا للتـوقف من آن لآخر عنـد شخصيـة (كمـال) قبـل أن نشـير إلى بقيـة الشخصيات .

إن اهتمام نجيب محفوظ بكمال ـ من بين الشخصيات الرئيسية فى العمل ـ يبدو مركزا ، وقد تكون بعض الشخضيات الأخرى (الرئيسية أو الفرعية) مكملة للخط الرئيسى لشخصية كمال ، وهوما يبدو فى علاقات كمال مع أبيه ، مما يحدد مناطق الظل التى تأثر فيها بـوالده ، وعلاقاته بأخواته البنات مما يؤكده سذاجته وطيبته ، وحتى علاقاته بأخيه فهمى (مريم)مما يؤكد موقفه الذى ينم عن طفولة غير عابرة .

وهذا كله يسهم فى تشكيل الشخصية ويعمق دلالاتها .

ويضاف إلى ذلك كله ـ للتدليل على الحياد الروائى فى الثلاثية ـ أن صاحبها لم يتحيز لمنظومة قيم أى من الشخصيات سواء الإيجابية منها أو السلبية ـ فى بناء عالم موحد الروح أو عالم متطور فى اتجاه حتمى يمكن للقارىء أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها فى ظل قيمتها الخاصة ، فهو لم يعاقب الشرير أو يجازى المخطىء ، وما إلى ذلك .

وهذا يمكن أن يقال فى أكثر من مستوى للتحليل النفسى بحيث يمكن القول باطمئنان إن محفوظ وفق إلى درجة كبيرة فى توظيف الحياد الروائى واستخدامه استخداما بارعا .

وهو ما يفيد فى النهاية من توظيف (الراوى) ـ العارف بكل شىء ـ توظيفا فنيا .

ومن هنا ، يمكن القول إن المرحلة التى تنتهى بانتهاء الثلاثية (عام ١٩٥٢) ـ وهو تاريخ كتابة « السكرية » ـ يكون محفوظ فيهاقد التزم الخط الكلاسى فاستعاد به كل منجزات الرواية الغربية بما فيها من توظيف (الراوى) توظيفا جيدا ، وهو ما سيبدو أكثر وضوحـا فى أعمالـه التالية .

إننا فى رواية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ أمام تطور مرحلة جديدة ، راح خلالهـا يحطم كـل الأساليب الكلاسية فى مقابل اساليب أخرى ، مغايرة ، بما فيها من حرص واضح على خاصية (الحياد الروائى) ، وهى خاصية استخدمها محفوظ استخداما لا يجب إغفاله .

لقد تحدد (الحياد الروائى) هنا ببواعث كثيرة وطورته احداث كثيرة أخرى .

لم يكن العصر فقط هو المسئول عن ذلك الحياد وتعميق رموزه فى إطار فنى ، وإنما كان الدافع الذاتى عند محفوظ هذه المرة ، هو الذى دفع به ، اكثر ، إلى آفاق أخرى .

الراوى ى (أولاد حارتنا) يظهر جليا منذ البداية .

إن نجيب محفوظ (= الراوى) يقول بصراحة فى افتتاحية الرواية :

(ـــ هذه حكاية حارتنا)

ويمضى فى توظيف هذا الحياد ، المراوغ ، حين يقول بعد قليل :

(ـــ إن أحد الشخصيات قال لى : إنك من القلة التى تعرف الكتابة ، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا)

والراوى لا يكتب بضمير (المتكلم = الأنا) فى صراحة ، وان كان لا ينكر ذلك ، وإنما يتناثر ضمير الراوى ـــ المعترف/العارف ـ فى ثنايا الرواية كلها بشكل غير مباشر .

ورغم هذا ، فإن الراوى يظل مسيطراً ، لا ينى ، طيلة النص .

وننتقل من (أولاد حارتنا) إلى روايات الستينات والسبعينات لنرى أن الراوى بـدا أكثر وضوحا مما قبل .

وهو فى هذا كله لا ينكر ذلك ، واذا فعله ، فمن باب الحفاظ على هذا (الحياد الروائى) الذى لا يكون حيادا قط ، وانما هو إصرار على عدم الحياد فى كل المواقف .

إنه حين يبدى إصرارا عنيفا على الحياد ، فإن ذلك معناه ، عدم الإصرار عليه . .

وهذا يصل بنا إلى عدة قناعات أخرى قبل أن نصل إلى روايته الأخيرة (قشتمر) .

إن نجيب محفوظ فى المرحلة التى تسبق هذه الرواية يزيد من استخدام ضمير المتكلم بشكل مباشر ، وهو استخدام يعنى على المستوى الذاتى ضمير (أنا) ، بينما يتجرد من الذاتية ليقترب أكثر من المستوى العام (نحن) ، وان كان لا يوجد فارق يذكر بين الخاص والعام .

وقبل أن نترك (أولاد حارتنا) لابد أن نضرب مثلا سريعا لنذلل به على تداخل الضمائر بشكل موح ، وغير عابر ؛ إنه حين يقول فى (الافتتاحية) خلال السرد (أنا) (٥) لايلبث أن يعود فى اللوحه الأولى مباشرة ليقول (كان مكان حارتنا خلاء) (١١) ، ومن ثم ، يتحول الضمير العام إلى الضمير الخاص ، وبالعكس ، وفى الحالين ، فان الصيغة الأساسية هنا لاتخرج عن ضمير الراوى ولا تبتعد عنه قط .

وهو ما نجده بشكل ملحوظ مع تغيير مواقع الراوى بين الضمير المباشر والضمير غير المباشر وتعدد الدلالات .

وهذا يبدو أكثر وضوحا ــ فى روايات الستينات خاصة حين نجد تطابقا مذهلا بين شخصية نجيب محفوظ وشخصية وجدى عامر فى (ميرامار) ، فيؤكد من خلالها (وجهة النظر) التى يريدها ، وهو ما نجده بشكل متغاير لكنه ، أكيد ، فى شخصية سعيد مهران فى (أللص والكلاب) ، وهو ما يبدو فى استخدام الضميرين (أنا/انت) لدى شخصية واحدة .

إن الراوى فى النص الأول ــ ميرامار ــ يستخدم أسلوب « الوعى المنتقى » إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، وذلك فى رصد حركة الشخصيات الأربع ، غير أننا لن نخطىءقط فى

تصور فكر (الراوى) أولا ، وهو نفس الفكر الممتد عمقاً بعيداً ممثلاً فى شخصيته عامر وجدى ، فإا بنا مرة أمام رؤية الراوى ومرة أخرى أمام رؤية (الشخصية الأولى) ، ثانيا ، إذا بنا فى مرة ثالثة أمام رؤية الاثنين ـ الراوى والشخصية ــ حين يمتزجان ليصنعا معاً هذا (الحياد) الذى يشير إلى توجه محدد .

أما فى النص الثانى ــ اللص والكلاب ــ فنحن أمام استخدام الراوى وسعيد مهران كذلك ــ كسابقيه ــ ينقلان لنا هذا (الخطاب) الروائى المحدد ، وهو ما يؤكده استخدام الراوى لأكثر من صيغة ينشأ عنه ذلك التداخل بين الضمائر (أنا/أنت/نحن) عندما نستخدم كل تلك الصيغ لتأكيد ذلك الحياد الروائى المزعوم .

وهذا يعنى بدهية معروفة فى الرواية المحفوظية خاصة ، فضمائر المفرد عنده تعنى ضمائر الجمع ولكن بدلالة خاصة ، بل إن ضمائر الجمع ــ فى الأصل ــ تعود إلى ضمائر المفرد ،

« فنحن » كانت من قبل « أنا » ، و « نحن » تعود الى ضمائر المفرد حين نعود بها إلى ما يقبع فى اللاوعى « أنا » و « أنتم » . . الى غير ذلك مما لا يمنحه تبسيط القراءة .

ورغم أنه يصعب هنا ايراد الضمائر ودلالاتها فى اعمال نجيب محفوظ ، فإنه يمكن التوقف ، بشكل أكثر تجريدا ، عند عمل واحد ، وهو رواية (قشتمر) ، فهى الرواية الأكثر تركيزاً لدى نجيب محفوظ ، وهى الرواية التى يستعيد خلالها بهجة أكثر من نصف قرن من الفن الرفيع ، وهى ، قبل هذا وذاك ، احدث أعماله .

٣- الحياد : قشتمر

السيرة الذاتية هى **عنصر مهم** فى العمل ، إن لم تكن العنصر الأول فيه .

وهو عنصر يستخدم ، ضمن ما يستخدم ، (الحيلة الروائية) ، كنوع من الحذر وعدم السفور فى الرأى المباشر ، بهدف استشفاف الأحداث والمواقف .

وهذا العنصر ، وإن بدا ذاتيا محضا ، فهو يجاوز هذا الإطار الى إطار عام ، أى أن السيرة الروائية هنا ليست سيرة نجيب محفوظ (الراوى) وحده ، وإنما هى سيرة ذاتية لمصر كلها .

السيرة : العام والخاص

وهذه السيرة وإن بدت ذاتية مكرسة للفردية ، أو التفرد ، فإننا نجد لها مثيلا فى عديد من هذه الروايات التى يغلب عليها الصيغة الذاتية ، ويسيطر على أصحابها تقنية الروائى العارف بكل شىء/المعترف .

من هذه الروايات ما يعود إلى العصور القديمة والعصور الوسطى خاصة ومنها ما يعود إلى العصر الحديث .

(لنذكر سرفنتيس : دون كيشوت . . ثم يتحدد هذا الشكل أكثر فى القرن التاسع عشر فى ليو تولستوى : الحرب والسلام وجورج إليوت فى : ميدل مارش ، وستندال : الأحمر والأسود ، وثاكرى : سوق القرود ، وستندبرج : الطريق إلى دمشق ، ولعل أقرب رواية ذاتية هنا تظل رواية ديكنز : Bleak House) .

وسوف نعثر على ملامح هذه السيرة لنجيب محفوظ فى رواية « قشتمر » وفى عديد من الملاحظات الخاصة بالبناء الفنى .

والرواية ، باختصار ، وهى أحدث روايات نجيب محفوظ . . تقع أحداثها منذ بدايات هذا القرن خلال عدة شخصيات يقدمها الراوى ، فيتحدد أمامنا خمس شخصيات ، الراوى وأصحابه الأربعة : إسماعيل قدرى سليمان ، صادق صفوان ، حمادة يسرى الحلوانى ، طاهر عبيد الأرملاوى .

وهذه الشخصيات ـ الخمس ـ تتفاوت فى الطبقات الاجتماعية التى ينتمون إليها ، وأحلامهم ـ بالتبعية ـ لكنهم يتفقون ، فيما بينهم فى مقهى (قشتمر) . .

إنها المكان الوحيد الذى يجمعهم .

ويجب الإسراع بالقول إنه لا يجب أن نعتقد أن الصوت الخامس هنا (= الراوى) ، هو ، صوت عارض ، فمن السهل أن نعرف أنه ، هو ، صاحب السيرة الذاتية ، ويمكن أن يضاف إلى السيرة ـ فى تعميقها ـ شخصية (إسماعيل) أقرب الشخصيات إلى قلب الراوى وآثرهم إليه (لقاء مع نجيب محفوظ فى ١٩٨٦/١/١١) .

يضاف إلى ذلك أن تأثير الماضى هنا ينبىء عن التكريس لسيرة ذاتية ، أما دلالة وجود الحاضر وثقله فهوينبىء عن وعى بهذا الماضى /السيرة وتعميقا لها فى مفهوم الحاضر خلال السرد والحوار والاسقاط الرمزى من آن لآخر . .

فاذا كان الماضى يهب (السيرة) الخام ، فان المضارع هو الذى يقوم بعملية التحليل الكيميائى ، ومنح الرموز والمعادلات ، واعادة تركيب هذه الشرائح فى ضوء جديد .

(ـ بدأ التعارف فى عام ١٩١٥ فى فناء مدرسة البرامونى الأولية . دخلوها فى الخامسة وغادروها فى التاسعة . ولدوا عام ١٩١٠ . .)

كما أنه يستخدم ــ كما نرى ــ أسلوب الماضى ، كذلك ، فإنه يوغل فى الـزمن البعيد فى استخدام الماضى ، وسرعان ما ينغرس فى لحم الماضى من آن لآخر أسنان الحاضر :

(قبـل أن نهتـدى إلى قشتمـر جمعتنـا الشـوارع وميـدان المستشفى . . (و) . . تطل عليه . . (و) . . ويمدنا بما . .)

ومنذ البداية يشير الكاتب إلى أن هذه الرواية عبارة عن خمسة ــ أربعة وراوٍ ــ ويضيف :

(الخمسة واحد والواحد خمسة ، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية ، حتى الموت . .)

ولا يلبث أن يتحدث عن نفسه فيقول :

(لكنه ــ أى الراوى ــ خارج الموضوع . .) .

وبعد فقرتين أخريين يكون المضارع قد أوغل أكثر فى لحم الماضى ، وغاب فيه ، لم يلبث أن حوله وتحول معه ــ بفعل السرد المستمر ــ إلى مضارع .

ويمضى ضمير المتكلم المفرد ليتحول إلى ضمير المتكلم الجمـع (هو/أنـا ، هم/نحن) فيتحدث كثيرا بصيغة الخمسة ، ولا يخلو التقاطع فى استخـدام الضمائـر وتداخلهـا من إيحاء بالسيرة وتركيز عليها ، وحين تضع شخصية اسماعيل فى الاعتبار ، حين تضاف إلى الراوى ، نتأكد أن نجيب محفوظ هو الراوى والراوية ، هو المتكلم والمتكلم عنه ، هو الراوى واسماعيل فى آن واحد .

وإلى جانب هذا كله ، فان أحداث الرواية تكتب بسرد زمنى ، أو كأنها تكتب من قبل مؤرخ منذ عرف الشخصيات الأخرى فى عام ١٩١٠ تحديدا ، ومرورا بالتواجد فى مدرسة البراموني الابتدائية « درس بها بالفعل » والالتحاق بمـدرسة فؤاد الأول الثـانويـة بين عـامى ١٩٢٣ - ١٩٢٨ ، والتعرف على إنجازات عام ١٩٣٦ بعد التخرج واتخاذ موقف منها ، ومرورا بنجاحات هتلر المتوالية وهزيمته وصعود الحلفاء على الكرة الأرضية على شكل مستعمرات من جديد وصعود الولايات المتحدة لتلعب دورها الذى ينتظرها بعد انسحاب الأسد البريطانى من حلبة الوجود

ومرورا بانتخابات ١٩٥٠ فى مصر وقيام ثورة ٢٣ يوليو وهزيمة ٥ يونيو ٦٧ ورحيل عبد الناصر ١٩٧٠ ووصول عصر التطبيع والانفتاح وصندوق النقد الدولى والغزو الإسرائيلى للبنان ١٩٨٢ واستفحال خطر شركات توظيف الأموال . . وحتى يصل الراوى إلى عبارة يؤرخ بها ليس لتاريخه وحسب وانما لتاريخ الوطن كله ، يصيح :

(ــ عايشنا الوطن مع ثورتين ، وصادفنا من الآمال والاحباطات
مالا يعد ولا يحصى ، وها نحن نشهد الوطن مطحونا فى مأزق لم
يجر لأحد فى خاطر . .)

معنى هذا كله ، أن الروائى لا يكتب رواية تاريخية ، وان بدا أنه لا يتجاهل التاريخ والأحداث الكبرى فيه ، فهو ليس تاريخا تقليديا ، فالمؤرخون مكانهم ليس هنا ، غير أنه إذا توفر الحس الاجتماعى والتاريخى للروائى فانه يستطيع أن يفوق المؤرخ المتخصص .

إن الروائى يكتب السيرة الذاتية/لفرد ، والسيرة العامة/لأمة . .

إنه يحاول أن يعيد تركيب آليات التاريخ ويصل إلى (ميكانيزم) الحركة العامة فيه .

على أنه ، إلى جانب عنصر الذات والتاريخ ، ثمة عنصر آخر يلقى فى مصب (السيرة) ولا يرتد عنها قط ، ونقصد بها أن التاريخ ــ فى قشتمر بوجه خاص ــ ليس هو التاريخ المعروف فى الحوليات أو المدونات التاريخية ، وانما هو شىء آخر ، وذلك التاريخ المستدعى ، وبشكل أدق ، التاريخ المُتَذَكّر .

إنه نوع من الكتابة التاريخية لدى الروائى يمكن أن نسميه ــ كما قال جورج واتسون « تجربة فى الحنين إلى الماضى » أو حالة Nostalgia . وهو يطوى خلال ذلك حالة الاسترجاع المعروفة ليعود إلى الحاضر من آن لآخر ، أو يعود إلى الماضى من آن لآخر ، حتى إذا ما وصل إلى الحلقة الثامنة (هلموا نمضى معا فى الحلقة الثامنة) فإننا نلاحظ تداخل الزمنين من جديد .

إنه التداخل الذى يفرض على الحاضر وطأة التذكر ، ويفرض على الماضى وطأة الارتداد إلى المضارع المعاش .

قشتمر ومعنى الحياد

وعلى هذا النحو ، يكون الحياد الروائى قد وصل إلى أقصاه ، حين يلتزم صاحبه ــ ظاهريا ــ به ، وفى الوقت نفسه يكون قد فهم قوانينه التى تهبه روح العود إلى الذات ومحاولة اكتشافها . .

ونعتقد أن الهدف الروائى عند محفوظ كان دائما محاولة الكشف عن الذات والتعرف على محاهلها البعيدة ؛ وهذا هو معنى الحياد الروائى كما سنرى . .

الراوى / أولاً

يبدأ الراوى ، فى الفقرة الثانية من العمل ، ليحدد لنا وجود الراوى بشكل طاغ منذ البداية ، وان كان ــ رغبة فى الاحتفاظ بالحياد الروائى ــ يسعى ليبدو كأنه خارج هذا العالم ، تقول هذه الفقرة :

> (بدأ التعارف عام ١٩١٥ فى فناء مدرسة البرامونى الأولية . دخلوها فى الخامسة وغادروها فى التاسعة . ولدوا عام ١٩١٠ فى أشهر مختلفة ، لم يبارحوا حيهم حتى اليوم ، وسيدفنون فى قرافة باب النصر ، تضخمت جماعتهم بمن انضم إليهم من الجيران ، جاوزوا العشرين عدا ، ولكن ذهب من ذهب بالانتقال من الحى أو بالموت ، وبقى خمسة لا يفترقون ولاتهن أواصرهم ، هؤلاء الأربعة والراوى . التحموا بتجانس روحى صمد للأحداث والزمن ، حتى التفاوت الطبقى لم ينل منه . إنها الصداقة فى كمالها وأبديتها ، الخمسة واحد والواحد خمسة ، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية ، حتى الموت . اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية ، الراوى أيضا من الغربية ولكنه خارج الموضوع ، وتتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حيّنا وقشتمر مقهانا ، وفى أركانه تسجلت أصواتنا مخلدة البسمات والدموع وخفقات لا حصر لها من قلب مصر) (قشتمر مكتبة مصر ١٩٨٦ ص ٥ ، ٦) .

ولن نكون فى حاجة ماسة لنعرف أن مراجعة هذه الفقرة تمنحنا قناعة مؤداها أنها حياة نجيب محفوظ أو بشكل أدق السيرة الذاتية التى وضعها ، ولنراجع ، معا ، بعض مفردات حياة الراوى (= نجيب محفوظ) مقارنة بهذه الفقرات . .

أولاً : إنه يقول إنهم ولدوا عام ١٩١٠ بينما نجيب محفوظ من مواليد عام ١٩١١ ، والفارق فى هذا العام هو نوع من الحيلة الروائية الماكرةهنا .

ثانياً : يتحدث عن الفقرة الأولى من صباه على أنه قضاها بباب النصر ، بينما قضى حياته الأولى ـ بالفعل ـ فى حى الجمالية قرب باب النصر وسيدنا الحسين وغير ذلك من أحياء القاهرة القديمة .

ثالثاً : يذكر الراوى الأحداث ، وحين يأتى ذكره ، فإنه ، رغبة فى تأكيد هذا الحياد الروائى الماكر ، يضيف « ولكنه ـ أى الراوى ـ خارج الموضوع » .

رابعاً : يقول الراوى على شخصياته (اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية) ، ونعرف أن نجيب محفوظ انتقل مع والده فى السادسة إلى العباسية على أطراف الصحراء حيث قامت مدينة حديثة .

خامساً : يقول (تتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية . . وقشتمر مقهانا) . .

وأعرف (أكده لى نجيب محفوظ) أن مقهى قشتمر هو مقهى حقيقى بالفعل كان يقع فى العباسية ، وهو يضيف فى نهاية النص أنه لما بلغوا سن الخمسين (شهدتنا قشتمر ونحن نودع الشباب) .

سادساً : نحن فى هذه الفقرة نحس إحساسا قاطعا أنه يحكى سيرته الذاتية ، وأيضا ، سيرة مصر كما أسلفنا فى هذه الفترة التى تمتد منذ بدايات هذا القرن ــ ١٩١٠ ــ حتى نهاية الثمانينات .

ولأن حياة الراوى تتشابه ، بل قل تتطابق مع حياة نجيب محفوظ ، فسوف نشير إلى بعض إشارات هذه السيرة خارج هذه الفقرة ، مثل أن يقول عن أحد المؤثرات الهامة فى حياته ، ونقصد بها السينما :

(ــ السينما احتلت موقعا هاما من حوارنا ، ولعبت بخيالنا أيما لعب ، وأصبحت قرية رعاة البقر وطننا الثانى يخفق القلب لمرآها ويثور الحنين) رقم صفحة (١٣) .

(ــ بتأثير السينما شغلنا أنفسنا بتقوية أجسامنا وممارسة الألعاب الرياضية ومثلنا الأعلى فى ذلك بطل الفيلم « الشجيع » مثل مكس ووليم هارت . .) رقم الصفحة (١٦) .

وتتوالى طيلة النص صور أخرى كثيرة لأشياء عرفها الراوى/ محفوظ ، وعاش فيها داخل النص وخارجه ، شهدت صباه وفتوته ثم شبابه وشيخوخته . . إلى غير ذلك ، ومما يشير به إلى أحد التغييرات الكثيرة التى كانت تحدث حوله يقول :

(ــ وأخذت السرايات فى الاختفاء وحلت مكانها العمائر والسكان الجدد فتساوت العباسية شرقها وغربها لأول مرة)

وحين يصل إلى حلقة السبعين يكون محفوظ قد وصل إلى سبعينات عصر السادات فى مصر ، فيشهد جملة من التحولات يدونها جميعا ، وهى كثيرة ــ فى مجموعاته الروائية القصصية من أمثال (ملحمة الحرافيش ، الحياة فوق هضبة الهرم ، الشيطان يعظ ، يوم قتل الزعيم ، حديث الصباح والمساء ، صباح الورد) .

ونمضى مع الراوى إلى عقد آخر « هلموا نمض معا فى الحلقة الثامنة » رقم صفحة (١٤١) لتسمع عبارات تتحول جميعها إلى « شبكات » تحتوى كل أفكاره وبناءاته اللغوية فى هذه الحقبة من الثمانينات .

إن الراوى الذى لا يحمل اسما فى (قشتمر) ، العارف بكل شىء ، الشاهد على كل شىء ، والذى لا يحمل صفات محددة داخل النص ، يقترب فى كثير من شخصية حليم فى رواية سابقة مباشرة (صباح الورد) ، بل يكاد يكون نسخة متشابهة (إن لم تكن فوتوغرافية) من الراوى فى رواية (يوم قتل الزعيم) ، ذلك لأن محتشمى زايد ـ وهو بطل الرواية الأخيرة وراويها ـ يتلاشى فى نهاية العمل مع ملابسات الشيخوخة ، ويتحول إلى شخص آخر صهرته الأيام وحنت ظهره ، يقول :

(ـ ورغم الشيخوخة والروماتيزم والذبحة والبروستاتا
والتصوف ذهبنا متوكئين على البعض إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة
القديمة بين الجناين لننتخب الرئيس الجديد)

وكما يتحدث محتشمى زايد ممرورا بيأس يوم شهد ما يحدث فى السبعينات المؤلمة التى امتدت إلى السبعينات بظلها الثقيل ، يقول فى صوت لايختلف كثيرا عن صوت الراوى فى روايتنا الآن . يقول محتشمى زايد :

(ـ آن لى أن أنضم إلى فريق المسبحين المتطلعين إلى الابدية
فى رحاب ذى الجلال)
(يوم قتل الزعيم مكتبة مصر ص ٨١ ، ٢٨٧) .

كما يتحدث محتشمى زايد منضما إلى فريق المسبحين كذلك فإن الراوى هنا يسمع صوت القرآن الكريم فى لحظة تشبه لحظة محتشمى تلك بالتصوف والتشوف إلى عالم آخر آت ، هو ، بالتأكيد خير من هذا العالم الذى نعيش فيه جميعا ، إن آخر ما سمعه راوى (قشتمر) وانعكس فى وجدانه سور من آى الذكر الحكيم :

(والضحى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة
خير لك من الأولى) رقم صفحة (١٤٧) .

ولأن الراوى هنا غير مسمى ، فانه دون شك نجيب محفوظ ، سواء فى العصر الليبرالى ، أو العصور التالية ، حيث شهد انتصارات ثورة يوليو وهزائمها وانكسارها فى الستينات وانتصارها فى حرب رمضان فى بداية السبعينات وشاهد بعد ذلك كل سلبيات هذا العقد الأخير :

(١) ــ ولم يشغله شيء عن إحساسه الوطنى وحماسه الفائق للوفد الذى بلغ درجة من الحرارة لا تكون إلا للعقيدة الدينية (٢٧) .

(٢) ــ لم يغب عن عقله الموضوعى ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يخيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة عظمى أما قلبه فلم ينفتح للثورة (١٢٩) .

(٣) ــ عصر الزعيم الثانى ، السادات ، عامر بالمفاجآت ، فهو عصر المنابر والنصر والسلام والانفتاح وعصر أكبر درجات سجلها الفساد فى تماديه واستفحاله (١٢٣) .

وعلى هذا النحو ، فإن الراوى ، شاهد العيان ، يظل موجودا بقوة دائما ، سواء فى التعليقات والأحكام التى يطلقها من آن لآخر ، أو فى تطريز الواقع بتفصيلات الحكى المؤثر على مدى أكثر من نصف قرن من الزمان .

لقد اختلط الراوى/ نجيب محفوظ بشخصياته فى (قشتمر) بهدف واحد، هو ، توزيع حياده الخاص على الفضاء الروائى .

بيد أن هذا الراوى الذى فرض نفسه بقوة ، يمكن أن نعثر عليه بشكل لا يقل عن هذا لدى شخصياته ، أو لدى بعض شخصياته الأربع ، فالى جانب ما يتضمن وجوده من اعتراف مؤثر ، سعى إلى اضافة شخصية مثل شخصية (اسماعيل) ليضيف إلى (وجهة النظر) ما يمكن به أن يؤكد (الخطاب) الخاص به .

ومن المؤكد أن الراوى تعاطف مع اسماعيل إلى درجة أن ذلك الأخير يمكن أن يمثل الوجه الآخر للروائى ، وهو كذلك بالقطع ، أو فلنقل وجه الراوى ، إذ لم يجد غضاضة فى تأكيد ما يبرر به هذا الصوت .

وعلى هذا النحو ، فانه من حاصل فكر الراوى ــ المؤثر ــ واسماعيل ــ الظاهر ــ يمكن أن نرى الحياد الروائى موزعا بشكل أوركسترالى بديع طيلة النص .

الشخصية/ثانيا

وشخصية إسماعيل ليست شخصية طارئة هنا . .

كما أن مثل هذه الشخصية ليست طارئة فى أعماله السابقة . .

من الملاحظ أن نجيب محفوظ كثيرا ما استخدم هذه الشخصية/الذات فى الأعمال السابقة ، ولعل شخصية كمال (فى الثلاثية) أهم الشخصيات التى تعاطف معها كثيرا فى السعى لتأكيد (الخطاب) الروائى ، والسعى نحو الخلاص من القلق والحيرة التى صحبت هذه الشخصية ، بل يمكن أن نعثر فى الثلاثية نفسها على بعض الشخصيات الأخرى التى تعاطف معها ، مثل شخصية أحمد الشيوعى فى مواجهة الشقيق الآخر ، عبد المنعم المسلم .

فرغم أن كليهما مثقف ، فإن الميل الروائى كان مؤكدا محسوسا لدى شخص أكثر من الآخر .

وسوف نعثر على شخصيات أخرى كثيرة تقترب أو تبتعد من الحياد الروائى الذى يسعى إليه الكاتب فى أعماله الكثيرة .

على أية حال ، فمن المهم أن نتوقف الآن ، أكثر ، عند شخصية إسماعيل ، ذلك الصوت الذى يعمق مفهوم الشخصية الرئيسية ، والذى منح له محفوظ مساحة فنية شاسعة لم يمنحها لإحدى الشخصيات الأخرى الثلاث قط .

إننا حين نقترب من هذه الشخصية نكون قد اقتربنا أكثر من الراوى ، وبعيدا عن تصور نجيب محفوظ (= الراوى) المدور الوظيفى لهذه الشخصية ، فإن الملامح السيكولوجية وردود الفعل الارادى داخل النص تؤكد لنا أن اسماعيل هو الراوى ، وإذا كان كمال يمثل فى (الثلاثية) أزمته الفكرية فى الطور الأول من عمره ، فإن إسماعيل يمثل فى (قشتمر) أزمته الفكرية فى الطور الأخير منه .

إن هذا الماثل يبدو ــ على سبيل المثال ــ فى تفوقه الملحوظ على اقرانه ثم شكه الثابت فى كل شىء (١٤ ، ١٦ ، ٢٧) ، غير أن تميزه السياسى الأول يبدو فى انحيازه صراحة لحزب الوفد ،

وهو موقف قديم ، لم تغيره الظروف العاصفة ، ويرتبط به ــ وينفصل عنه ــ فى الوقت نفسه موقفه الجديد من ثورة ٢٣ يوليو والأحداث التى تلت ذلك .

فلنقرأ هذه الفقرة من (قشتمر) عن اسماعيل لنرى أن الراوى هو الذى يحكى وهو الذى يسمح أو يدفع بشخصه إلى الأمام .

(مما يحسب له أن أوار وطنيته لم يخب رغم إحباطه الشديد ،
وأنه كان أشد غضبا وسخطا على الملك فاروق فى خلافه مع الوفد
ولم يغفر له اقالته الوقحة للنحاس أبدا) (٧٣) .

ولنقرأ فى موضع ثان :

(أما إسماعيل قدرى فلم يفتر حماسه ولا ساوره شك فى كل شىء إلا الوفد ، يبدو أمام الأفكار كالفيلسوف ، ولكنه أمام الوفد مؤمن بسيط من عامة الشعب المتحمس ، وقال بثقة :
ــ لا تشكوا فى الوفد وشكوا ما شئتم فيما يقال !) (٨٤) .

ولنقرأ مرة ثالثة عما يقوله الراوى عن اسماعيل :

(أما إسماعيل قدرى فقد أثبت كفاءة غير عادية فى مكتب المحاماة ، وقدمه أستاذه إلى نخبة من رجال الوفد و . .) (١٠٤) .

ونكاد نوقن انه لو رفعنا اسم إسماعيل قدرى من الحكى ووضعنا مكانه اسم نجيب محفوظ لما وجدنا هنالك فرقا قط بين الاثنين ، فالراوى واسماعيل كان كلاهما ثائرا على النظام الملكى وخاصة ضد عنت هذا النظام فى علاقته مع مصطفى النحاس فى الفترة الأخيرة من العصر الملكى ، وكلاهما لم يوجه أى سهم نقدى قط إلى الوفد رغم التردى الذى وجد نفسه فيه هذا الحزب فى آخر وزارة وفدية بين عامى ١٩٥٢/٥١ ، وكلاهما أثبت جدارة عالية الهمة فى الحياة العامة .

ونستطيع أن نضيف صورا أخرى للتماثل بين هذه الشخصية والراوى بعد ثورة ١٩٥٢ فلنعاود سماع ما يقوله الراوى فى المتن الروائى :

(ونحن على حال كئيبة من المرارة والسخرية والتقزز . هلَّ علينا يوم ٢٣ يـوليو كـالسحر المبـين ، شملتنا صحـوة طاغيـة وتتـابعت الحـوادث كـالأحـلام ، فـرحـل الملك والاقـطاع والألقاب ، وبرز الفقـراء والضائعـون من القاع فتـربعوا عـلى العرش) (١٠٤ ، ١٠٥) .

وامعانا فى الحياد الروائى ، فنحن أمام رأى لإ سماعيل أكثر تحديدا فيه من الراوى :

(وأما إسماعيل قدرى فقد رحب عقله بالأفعال ورفض قلبه أفعالها ــ أى الثورة ــ . ولم يتنكر لوفديته قط ، وساءه التفاف الشعب حول الحركة ، واستعرت بين جوانحه معركة بين عقله وقلبه ، وقال بصراحة :

ــ كان يجب أن يجعلوا الوفد قاعدة لهم) (١٠٥) .

وعلى هذا النحو ، وضح موقف الراوى داخل النص وخارجه من الثورة التى بدأت تحقق آمال الفقراء ، ولكنها مالبثت أن تحولت مع بعض سلبياتها إلى « أقدام حركة غليظة عسكرية » تحاول أن تطوى أحلام المثقفين والمعارضين لها .

ونستطيع أن نضيف ، لنتعرف فى حياة إسماعيل على تطور موقف نجيب محفوظ بعد ذلك من نظام ١٩٥٢ فى مصر . . وهو تطور عرف فى المقام الأول بـالوعى النقـدى خلال عقـل (مدرك) وهذا الوعى ، وإن بدا يطامن الثورة ، غير أنه وقع تحت سنابك الحيرة فالتردد من موقف هذه الثورة ، **أنه يلخص موقفه فى هذه الفقرة :**

(لم يغب عن عقله الواعى ــ أى اسماعيل ــ ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يخيـل إليه أحيـانـا أنـه مـواطن فى دولـة عظمى ، أما قلبه فلم ينفتح للثورة أو رجالها . .) (١٠٩)

وفى هذه الفترة التى أعقبت رحيل عبد الناصر يتحدد موقف إسماعيل أكثر تبعا لتطور هذا الموقف ، يقول:

(لم ينسه عمله ولا نجاحه احزانه السياسيه ولا هزيمة وطنه . . (و) . . ولا حظنا أنه مال فى تلك الفترة إلى الحديث فى الروحانيات وعجائب الباراسيكلوجى . . (و) . . وجد اسماعيل فى أقوال المتصوفين سحرا جديدا ، هام حوله وتمثل به ، واتجه نحو قبلته كملاذ من لواعج قلبه) (١١٩ / ١٣٩)

وفى هذه الفترة من الثمانينات ، حين شاع احساس عام بالذنب ، ولون من ألوان المسئولية المهدرة ، فإن إسماعيل رفض تماما اتهام شخص ما ، أى شخص ، حتى لو كان الزعيم ، ومن ثم ، فانه رفض أن يدين شخصا بعينه ، وفى هذا ما فيه من دلالة (١٤٢) .

وهذا ردده إسماعيل كما ردده الراوى داخل النص وخارجه لسنوات طويلة . .

وهذا يعكس توجه محفوظ ، بوضوح ، أن النقد الواعى هو ما يجب أن يبذل وسفينة الوطن تتأرجح فى المحيط الدولى . .

وهذا النقد ليس هو العداء السياسى قط .

٤- الوعى لا العداء

والآن ، فمن المؤكد أن الرواية بالشكل الذى أراده محفوظ ، حياد يبدو فى الظاهر متوزعا على شخصياته جميعها ، بينما هو فى الباطن مراوغ ، مودٍ فى التحليل الأخير ، إلى (وجهة نظر) واحدة تشيع فى العمل .

إن الرواية ، كما تمضى أحداثها تأتى من المنبع ، من الماضى ، من الحكى الذى يعتمد استدعاء الذاكرة ، وتداعى الأحداث التراثية ، فى وقت يصحب الماضى الحاضر .

يضاف إلى الماضى (حالة) من الحياد الذى يعنى إعادة تحليل ما حدث فى (غربال) ما يحدث للوصول من الماضى والمضارع إلى ما يجب أن يكون .

أى إلى إعادة إنتاج الدلالة .

وهو ما يعنى إلقاء الضوء أكثر على الوعى النقدى فى حركته داخل العمل .

إن الراوى هنا سعى الى تفسير رؤية صاحبه ، فجهد أن يكون محايدا ، حين يحرك الشخصيات ، وحاول أن يجعلها تنطلق عن هذا العالم وتلك البيئة التى تعيش فيها ، ولا بأس من صنع حالة من الألفة بينه وبين إحدى الشخصيات حتى تنطق بلسانه ، ويعبر عن ما تريده الرواية التى يسعى اليها ، وهو خلال ذلك كله ــ كما أسلفنا ــ لا يجهر بالرأى المباشر ، وإنما يصنع من الظروف ، ويحرك من الشخصيات ما يجعلنا نقترب مما يريد ، ومن هنا ، لا يستطيع ــ على سبيل المثال ــ أن يقنعنا بتبرير الموقف النقدى لإسماعيل من الثورة حتى ولو أراد بحيث نراه يأخذ موقفا مناوئا لها .

إن الموقف النقدى له لايقترب قط من طور العداء السياسى للنظام ، بقدر ما يقترب من ابداء النقد الصريح بحكم تواجده ضمن ظروف سياسية واجتماعية أقوى من كيانه كانسان .

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن ذلك الموقف النقدى فى رواية مثل رواية (قشتمر) تطور كثيرا عما كان فى رواياته السابقة .

ونفسير ذلك أنه فى حين تخلو الثلاثية من المقاطع المنفصلة على لسان الراوى التى تمثل تطورا ايديولوجيا أكبر من الشخصيات ، فإن ذلك يسود فى (قشتمر) ، اذ نجد كثيراً من المقاطع التى تمثل شرائح فنية دالة تصور الراوى مرة واسماعيل مرة أخرى ، والراوى واسماعيل معا مرة ثالثة . .

وليس معنى ذلك أن الفكرة الرئيسية تلح على لسان بقية الشخصيات ــ كما سنصل إليه بعد قليل ــ وإنما تصنع ، جميعها ، (بوليفونية) تشبه « وجهة النظر » وتسهم فى تكوينها مما يصنع الدلالة المنتجة فى عقل الراوى وضميره الفنى .

ومن هنا ، فإننا نستطيع أن نوافق رأى باختين حين قال عن ديستوفسكى إنه « لم يكن يفكر بالأفكار ، بل كان يفكر من خلال مواقف الشخصيات ووعيها وأحداثها » .

وهذا يعنى فى نهاية الأمر ان محفوظا ، فى منظومته الفنية (قشتمر) لم ينحز إلى فكر أى من الشخصيات بالعمل ، وإنما راح ، خلال حالة من (الصراع الداخلى) ، بالمعنى الفنى ، يحاول

أن يسيطر على هذه الشخصيات خلال عالم موحد الروح ، وعالم فنى متطور فى اتجاه يريده المؤلف ولا يفرض عليه قط .

ومما سبق ، فقد فرض نجيب محفوظ ، خلال هذا الصراع الداخلى (حالة) فنية انعكست ــ بالقطع ــ فى الخارج ، أى خارج النفس الى الإطار العريض للمجتمع ، حيث تيارات كثيرة متضاربة ، وحيث أفكار كثيرة تتصارع طبقا لقانون الحياة ، فجهد أن يكون محايدا خلالها ، وإن لم يستطع أن يخفى أن حياده الصارمْ إنما هو الوجه الآخر لحياده الذاتى الخالص ، أى ، الذى يتمخض عن (وجهة نظر) الروائى .

وسواء بدا تقديم (بوليفونية) يعبر فيها أحد الأصوات خارج التكوين الصوتى قليلا أو يرتد من آن لآخر ، فإن ذلك لم يكن ليخرج ، قط ، عن القانون الذاتى الذى صنعه الروائى من داخله ، ولم يحاول أن يخرج عليه قط ، على ما يبدو من خروج هنا أو هناك .

وهو ما نستطيع أن نقترب فيه أكثر عند هذه الأصوات لنرى أن محفوظ كان فى حياده الروائى مع كل الشخصيات ، وفى نفس الوقت ، مع الذات .

لقد كان محايدا خالصا ، بالمعنى الذى لم يستطع فيه أن يكون محايدا تقليديا .

أو أنه كان محايدا مخلصا ، بالمعنى الذى لم يكن فيه محايدا قط

ففى الفن ، كما فى الحياة ، لاحياد مطلق .

والحياد يتخذ كذريعة أو كرمز للوصول إلى تأكيد (الخطاب) الذى يكمله دون شك ، وعلى الطرف الآخر المتلقى ، وهو خطاب محدد سلفا بنزوع نقدى خلاق ، وليس بنزوع عدائى من الأحداث .

وهو يقتضى منا الاقتراب ، أكثر ، من الشخصيات الأخرى ، لنرى مدى علاقاتها بصوتها الأول (= الراوى) .

إننا أمام خمسة أصوات (بما فيها الراوى) نفسه .

ثلاث شخصيات منها نافرة ، والشخصيتان الأخريان فى السياق الأساسى ، الشخصيات الثلاث تعبر عن شتى التيارات القائمة حينئذ فى الفضاء المكانى ، أما الشخصيتان الأخريان ،

فإحداهما ، تجسد الراوى ، والأخرى تجسد اسماعيل (الراوى أيضا) ، وكلاهما ــ الراوى واسماعيل ــ يحرصان على صنع هذا الحياد الروائى .

وسوف نرى أن أيا من الشخصيات الخمس تنتمى إلى مكانها من المنظور الروائى المحفوظى ، وإلى الطبقة التى خرجت منها وتنتمى إليها .

إن التحليل الأخير يضع بين أيدينا ــ فضلا عن شخصيتى الراوى واسماعيل ــ شخصيات صفوان وحمادة وطاهر ، والشخصيات الأخيرة معادية لثورة ١٩٥٢ ، سواء منذ البداية ــ صفوان وحمادة ــ أو فى فترات تالية ــ طاهر ــ.

إن صفوان يحس بارتياح شديد مما أحاق بالثورة عقب هزيمة ٥ يونيو ، وحمادة فى موقفه المتردد من الثورة ينم عن عداء مستمر لها .

أما طاهر ، فهو الذى عاش فى تمرده الفكرى ، ودفع ثمن ذلك غاليا مما انتهى به إلى العزل السياسى من منصب رئاسة تحرير مجلة (الفكر) .

إن هؤلاء الثلاثة ، كانوا معادين ، بشكل أو بآخر ، لإنجازات نظام يوليو ، فاتخذوا موقف العداء السافر ، فى وقت لم يكن فيه الأثنان الأخران ــ الراوى واسماعيل ــ ليتخذا غير موقف الوعى النقدى . .

أى ، الحركة الجدلية بين وعى نقدى وانحياز سياسى . .

صفوة القول ، إن ما كان ينطق به الشخصيات أو يتصرفون به كان محسوبا على الراوى .

وبشكل أدق ، فإن كل شخصيات العمل الفنى كانت تنطق ــ كما أسلفنا ــ خلال بوليفونية ــ تعدد صوتى ــ منتظم ، فيصنع كل منها مساحته الصوتية داخل الفضاء الفنى بقدر تكوينى محسوب ، فى وقت لم يكن ليستطيع فيه أى صوت الخروج من الحركة العامة بنشاز قط .

وبهذا المعنى ، فإن الحياد الروائى هنا كان واعيا للجوانب الإنسانية والأحداث ، وواعيا لحركة الأصوات وتوزيعها بحيث استطاع أن يصيغ كل المساحات الصوتية داخل العمل بالشكل الذى أراده هو .

أى ، أن الحياد الروائى كان يعنى حياد الراوى بالشكل الفنى الذى اختاره هو ، لا الذى تختاره له الشخصيات أو (وجهة النظر) المضادة .

إشارات ·

* يوجد تفصيل (لوجهة النظر) فى دراسة د . انجيل بطرس سمعان : دراسات فى الرواية العربية ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٩٠ .

(وهذا التعبير : وجهة النظر Point of view له دراسات كثيرة الآن فى الغرب لعل من أهمها كتاب فيليب ستيفاك : The Tnery of The Novel (now york and London, nlainillon, 1907

** انظر تفاصيل هذه المعركة فى جريدة (الأهرام الاقتصادى) ، اذ بدأت المعركة باتهام يوسف القعيد لنجيب محفوظ فى موقفه من جمال عبد الناصر (عدد ١٠٦٥ ، ١٢ يونيو ١٩٨٩) ولم يلبث أن دافع السيد ياسين عن نجيب محفوظ فى العدد التالى مباشرة ، واستمرت الاتهامات حتى نشر مقالة كاتب هذه السطور بعنوان : الوعى النقدى لا العداء السياسى فى عدد يوم ١٩ يوليو ١٩٨٩ . والفقرة المدرجة هنا من مداخلة السيد ياسين .

الفصل الثانى

أولاد حارتنا .. المصادرة والدلالة

من الغريب أن رواية (أولاد حارتنا) ، إحدى أهم الروايات التى حصل بها نجيب محفوظ على جائزة نوبل ، لم تنشر فى كتاب فى مصر .

ورغم أن الرواية نشرت مسلسلة فى الأهرام (من ٢١ سبتمبر إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩) ، فان جهة دينية سعت إلى مصادرتها ونجحت فى ذلك .

لقد تضمن النص الرسمى لجائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٨٨ هذه الفقرة:

(وفقا لقرار الأكاديمية السويدية هذا العام منحت جائزة فى الأدب لأول مرة لمصرى هو نجيب محفوظ الذى ولد ويعيش فى القاهرة ، وهو أيضا أول فائز بجائزة نوبل فى الأدب ولغته الأم هى العربية .

وإلى هذه الروايات تنتمى رواية (أولاد حارتنا) . .

وموضوع الرواية غير العادية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية . فآدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل بالاضافة إلى العالم المحدث يظهرون فى تخف طفيف) .

ورغم أن جمال عبد الناصر لم يكن وراء فكرة المصادرة ، فإن طبيعة العقلية المغلقة لدى بعض علماء الدين دفعت السلطة الرسمية إلى المصادرة .

فما هى قصة المصادرة ؟

وما هى الدوافع الحقيقية وراء قرار جمال عبد الناصر .

(٢) الأزهر المسئول

من رصد البواعث وراء المصادرة ، ومن تتبع أقوال نجيب محفوظ نفسه ، نستطيع أن نخرج بصورة نجمع حواشيها وملامحها العامة ، ونستطيع أن نكون هذه الصورة بوجه خاص من نجيب محفوظ نفسه ، **قال لى نجيب محفوظ :**

ــ (الرواية منعت فى مصر فقط ، والسبب : اعتراض الأزهر عليها ، ومع ذلك ، فإننى لا أستطيع أن الوم رجال الأزهر فى ذلك ، فما حدث فى هذا الوقت أن افتعلت ضجة إبان النشر ، وهذه الضجة التى افتعلها الأزهر كانت لسوء الفهم) .

ــ أى سوء فهم ؟ .

ــ سوء الفهم نشأ من بعض رجال الدين واعتبروها ماسة بكرامة العديد من الأنبياء ، لاحظ هنا أن الذى كان وراء سوء الفهم ، ثم إن الذى دعا لمحاكمتى هم ممثلو الأزهر وليس السلطة الرسمية بأية حال .

لقد أسقط فى يدى ، واحترت ماذا أفعل ، وأستطيع القول إنه لولا شجاعة محمد حسنين هيكل أثناء نشرها مسلسلة بالأهرام لما كنت أستطعت أن أنشرها للنهاية .

المهم ، ما كادت الأهرام تنتهى من نشرها حتى جاء لى حسن صبرى الخولى مندوب جمال عبد الناصر ، وقال لى برقة شديدة :

« إنه من الصعب السماح بنشر الرواية داخل مصر لأنها ستصنع ضجة كبيرة نحن فى غنى عنها .

فعدت أسأله : هل معنى هذا أن المصادرة ستكون لنشرها فى الداخل فقط ، بمعنى أننى إذا استطعت نشرها خارج مصر يمكن وصولها إلى مصر ؟

أجاب : اذا استطعت أن تنشرها فى الخارج فافعل ، لكننى ــ أضاف مندوب جمال عبد الناصر ــ لا أرضى عن طبع رواية مصادرة فى مصر خارجها .

وكان الرجل مجاملا معى جدا ، فوعدنى أنه سيتم منع أية كتابة عنها فى الصحف المصرية سواء معها أو ضدها .

على أية حال ، فان فكرة النشر خارج مصر لم تكن لتغرينى قط ، حتى جاء يوم ، فاذا أنا أمام سهيل ادريس صاحب (دار الآداب) فى بيروت جاء ليقول لى : إنه طبعها بالفعل فى بيروت ، كيف ؟ تساءلت وأجاب : أخذتها من الأهرام ، وأضاف إلى هذا : كما أننى حصلت على إذن من الحكومة ، وقبل أن أفتح فمى أضاف :

ــ « لك أن تختار : إما أن تأخذ حقك عنها كاملا ، وهو مبلغ كبير ، وإلا ، يبقى أن تفعل ماتراه » .

واختار محفوظ الحل الأول .

وينتهى كلام نجيب محفوظ ، ولا تنتهى الدهشه لمصادرة كتاب فى مصر ، يطبع فى بيروت ويحصل على جائزة من استكهولم فى وقت لا يعود الحظر فيه على هذا الكتاب إلا فى مصر من جديد .

على أية حال ، فقد يكون من المفيد أن نشير إلى الدوافع التى كانت وراء نظام عبد الناصر

ليوافق الأزهر على المصادرة قبل أن نعود إلى الرواية ، ذلك لأن فهم هذه الدوافع يقربنا من فهم عديد من مضامين العمل الفنى ورد الفعل تجاهه .

(٣) عبد الناصر لماذا ؟

الرواية ـــ كما سنرى ـــ اتخذت مصر (الحارة) التى أدارت فيها أحداثها ، فمصر كانت هى (المكان) الذى قصده نجيب محفوظ ـــ على ما فى الرواية من مضامين إنسانية ـــ لا سيما فى هذا الواقع الذى عاصر فيه الراوى ـــ كما يقول ـــ (الطور الأخير) منه .

معنى هذا أن الرواية قامت بنقد النظام ، لكنه كان نقدا من داخل البناء لا خارجه ، وتفسير هذا فى رأى نجيب محفوظ ـــ ونحن نوافقه عليه ـــ يعود إلى أنه كان هناك إيمان بالثقافة وبأن شيئا من النقد يؤدى إلى حسن سمعة الدولة ولا يسىء لنظام الحكم أو كان يرى أن من ينتقدون ليسوا ضد ثورة ولكن ضد سلبيات كان عبد الناصر نفسه ضدها ، إنما الأدب قد تمتع بحرية كاملة أيام عبد الناصر .

ومع أن الرواية استهدفت بهذا الصدد التركيز على افتقاد قضية العدالة الاجتماعية خلال هذا الصراع العنيف بين الخير والشر ، فإن الرفض جاء من خارج النظام الرسمى ، جاء من الأزهر ، حيث اعتقد أن الرواية بما فيها من رموز واسقاطات تصب على الجانب الدينى تهاجم الأنبياء وتسىء إلى الدين ، فتحركت هذه الجهات لتثير ضجة عالية ، وترتدى ثياب (الكهنوت) وتشكل عاملاً غاضباً فى النظام ، مما دفع النظام نفسه إلى تلاشى هذه الضجة .

والسؤال مازال قائما :

لماذا تحرك نظام عبد الناصر لمصادرتها ؟

والواقع أن الرواية ، ما دامت تنشر فى إطار الفن الجميل ، فإن هذا لم يكن ليثير النظام ، أما أنها كانت تحتوى على بعض المفاهيم الفكرية التى تثير علماء الدين ، فان هذا يكون قد خرج على سياستها .

وهذا يرتبط كثيرا بالعلاقة القائمة دائما بين النظام الرسمى والمؤسسة الدينية .

وموقف النظام هنا هو موقف خاص تميز به منذ قامت ثورة ١٩٥٢ ، إذ كان هذا النظام لا يتخذ موقفا معارضا أو مثيراً قط للمساس بالفكر الإسلامى القائم ، فمن المعروف أن ممثلى التيار الدينى كانوا يغضبون من النظام ـ أى نـظام ـ اذا ما حـاول أن يتحدى مبـادىء الدين الإسلامى بشكل سافر ، فمن المعروف أن رموز هذا التيار ، لا سيما من ذوى الاتجاه الفكرى فيه كانوا يغضبون من النظام دائما إذا ما حاول أن يقترب من مبادىء الدين بشكل يهدد إطاره أو ينال من أصحابه ، وجيمس بيل يقدم لنا شرحا وافيا لهذه النظرية فى كتابه المهم The Midddle East politics and powr, london 1974 ، خاصة وأن النظام فى صراعه مع الإخوان المسلمين فى هذا الوقت حاول أن يستعين بالدين وعلمائه ، ويكرس لهذا خلال وسائل الإعلام والإعلان .

أما وقد اعتقد بعض المثقفين الليبراليين ـ من أمثال نجيب محفوظ ـ أنه يستطيع أن يبشر بعديد من القيم تحت مظلة نظام غير عقيدى ، وبرموز يبدو ـ فى الظاهر ـ أنها تتعارض مـع الدين ، فإنه كان ولابد أن يصطدم بالسلطة الدينية الخفية فى الدولة ، وهى سلطة كان يمثلها علماء الدين بما اكتسبوه من رصيد تاريخى كبير فى الاتجاه الدينى ، ورصيد من الميل الجماهيرى فى دولة يفتقد عدد ليس بالقليل من سكانها إلى الوعى والتّنور ، فى وقت تكثر فيه الأمية ، ويسعى جهاز الدولة إلى اكسابها ايديولوجيته المتاحة .

وعلى هذا النحو ، كان لابد لنجيب محفوظ أن يصطدم بالتيار الدينى السائد ، وأن يجد نفسه فى مأزق المفكر التّنويرى ، بين جماهير غير واعية ، وسلطة دينية غير متّنورة ، ونظام يحاول أن يستقطب الاثنين دون أن يكون حاصل ذلك دفاعاً غير مجد عن مثقف يبدو ـ فى الظاهر ـ أنه ضد الشعور الدينى .

وعلى هذا النحو ، عانى محفوظ من شعور القهر من المؤسسة الدينية .

والآن ، فلنقتـرب ، أكثر ، من الـروايـة والـدلالات التى تثيرها .

(٤) مصر وليس العالم

على العكس من تفسير نص الحيثيات ، وتفسير العديد من النقاد ، فان الرواية تتحدث عن حارة تصورت فيها أوضاع مصر فى الفترة الناصرية .

إننا نستطيع أن نميز فيها بين ثلاثة عناصر أساسية :

ــ ناظر الوقف وأتباعه (= الحكومة)

ــ الفتوة وأتباعه (= الحاكم)

ــ أولاد الحارة (= الشعب)

ويلعب بينهم دوراً كبيراً أولئك المصلحون الذين يتوالون منذ مجىء البشرية حتى تاريخ هذه الفترة التى نشرت فيها الرواية (نهاية الخمسينات فى مصر) ، فاذا وضعنا فى الاعتبار ان الرواية نشرت بعد عدة سنوات من مجىء ثورة ١٩٥٢ ، وبالتحديد فى عام ١٩٥٩ ، فان المعنى المباشر ، وبعيدا عن التعقيد ، ان ننظر الى الحارة على انها (مصر) ، وليس الى (العالم) كما يحاول البعض أن يوهمنا .

وهذا المعنى نعثر عليه طيلة احداث الرواية وبوجه خاص فى (الافتتاحية) .

وهو ما يطرح علينا سؤالا مهماً حول الواقع السياسى والاجتماعى فى مصر فى هذا العقد ــ الخمسينات ــ

كانت الدولة قد قطعت شوطا كبيرًا فى تحقيق احلام المصلحين والمثقفين طيلة الأربعينات ، وبعد ان قامت الآن فى بداية الخمسينات كان لابد ان تواجه العديد من المشكلات الناتجة عن دخول البلاد الى منطقة العالم الثالث بكل ما فيها من مشاكل وقضايا وبكل ما فيها من استعمار جديد ، فالولايات المتحدة ، توشك أن تنشب بأظافرها فى جسد مصر ، لاسيما فى هذه الفترة الصعبة بعد حرب السويس .

وكانت القضايا الداخلية هى اكثر ما يثير اى مثقف فى هذا الوقت :

لقد حاولت الثورة تحقيق كثير من الاصلاحات القديمة فى وقت تواجهها فيه كثير من المشكلات الكثيرة ، وعلى سبيل المثال ، تحقق قانون (الإصلاح الزراعى) ، غير أن تطبيق هذا

القانون فى هذا الوقت شابه الكثير من الأخطاء ، نفذ القانون من فوق ومن هنا نتج عنه مشكلات فلاحية كثيرة ، كما ظهرت مشكلات النقابات الزراعية ، وبروز سياسة تفتيت الأرض ، ونتج عن ذلك كله انخفاض مؤقت فى الانتاج الزراعى وهبوط فى مستوى معيشة الفلاح الفقير ، فى وقت لم يحظ فيه العامل الزراعى فى الريف باى اهتمام .

إلى جانب هذا كله ، فان ثمة قوى رأسمالية عاتية كانت تعانى من إصلاحات الثورة ، وتخشى من ممارسات القرار السياسى الذى لم تكن تملكه ، ان هذه القوى أدركت انه لابد من التنبه الى هذه القوى الحاكمة ، العسكرية ، وتزخر مصادر هذه الفترة بتحركات القوى الداخلية ضد قوى الثورة بأساليب شتى ليس هنا مجال لرصدها .

(انظر على سبيل المثال : سنوات الغليان لمحمد حسين هيكل ، الكتاب الاول) .

وعلى هذا النحو ، بدا أن القوى القديمة تتأهب للقفز فوق الثورة ، فى وقت كانت الدولة منهمكة فيه لمواجهة عديد من القوى العقيدية سواء من الليبراليين القدامى او التيار الاسلامى او اليساريين من شتى الموجات المتتابعة .

لقد استتبع ذلك ، هذا الاضطراب ، الذى ظهر ، فى سلوك الدولة للقضاء على القوى الداخلية ، فى وقت كانت هذه القوى تتوسع فى تملك وسائل الإنتاج ، والأكثر من هذا كله ، ان عديدا من العناصر الضعيفة التى حسبت على الثورة كانت تعمل ضدها ، وهو ما نتج عنه الجو العام المؤسى الذى وجد الانسان المصرى نفسه فيه .

كان على الروائى هنا أن يسقط فى قاع هذا الواقع ، ولو كان قد جهد للخروج منه لما استطاع قط . .

وهنا ، نستطيع أن نلحظ ذلك كله فى الرواية :

إن الرواى يتحدث بالتحديد :
عن الحكام « ١ »
وبشكل أكثر تحديداً عن حكام مصر « ٢ »
وبشكل أكثر وعيا عن حكام مصر فى هذا الزمن من الخمسينات « ٣ » .

والأمر بعد ذلك لايحتاج لبداهة ، لندرك أن الكاتب وان عاد فى بداية روايته الى مصر منذ بدء الخليقة ، فانه لم يكن ليقصد ، قط ، غير مصر ثورة ١٩٥٢ ، فى هذه الفترة التى وصفها وهو يعيشها ، فى التاريخ (طوره الأخير الذى يعيش فيه) .

واذن ، فرغم ان عالم الرواية يشير الى المضمون الانسانى ، فلا يجب ان يخدعنا قط عن انه لايشير إلا الى مصر (المحروسة) فى هذا الطور الأخير .

وهـو ما يعنى انـه لا يقصد ـــ بـأية حـال ـــ غير مصـر التى تعيش همومهـا الآن فى فترة الخمسينات .

حارتنا أم الدنيا .

إن الراوى يقول بوضوح شديد منذ البداية :

« هذه حكاية حارتنا . .

(و) . . جميع أبناء حارتنا يريدون هذه الحكايات . . (و) . .

سمعت رجلا يتحدث عن الجبلاوى فيقول : هـو أصل حـارتنا ، وحـارتنا أصـل مصر أم الدنيا » .

ويمعن الراوى فى الخدعة فيقول إن أحد اصحاب عرفة (إحدى الشخصيات) قال له يوما :

« إنك من القلة التى تعرف الكتابة ، فلماذ لاتكتب حكايات حارتنا » ،

وهو خلال هذا كله يشير الى اصحاب الحارة (= الشعب المصرى) ، فيقول إنه :

« ليس أدعى الى السخرية المريرة من الإشارة إلى صلة القربى التى تجمع بين ابناء حارتنا كنا وما زلنا اسرة واحدة لم يدخلها غريب » .

وعلى هذا النحو ، فنحن امام الروائى (مصرى) .

ونحن أمام الجبلاوى الذى سيأتى من ذريته (الابناء) ،

ونحن أمام حكام الحارة من الفتوات (الحكام) ،

ونحن أمام بلد واحد (مصر) ،

وهو ما يدفعنا الى مخالفة حيثيات جائزة نوبل حين تشير الى أن موضوع (أولاد حارتنا) هو :

ـ البحث الازلى للانسان عن القيم الروحية .

وكأن نجيب محفوظ لايكون جديرا بالجائزة قط ، اللهم إلا ، اذا كانت الرواية تعالج موضوعا عاما ، أو غريبا ، يرتبط بالقضايا الانسانية الهلامية ، فليس من الصحيح أن الراوى هنا آثر ان يكون التعبير عن القيم الروحية فى اطار واحد وهو مصر وبالتحديد إطار مصر/ حارتنا، أم الدنيا .

ويمكن أن نضيف باعثا آخر . .

إذ يمضى فى هذا الخط ويطوره ان الرواى يتحدث بضمير المتكلم .

الـ (أنا) فى الرواية

إن الراوى لا يكتفى بضمير الراوى فى (الافتتاحية) التى يقدم بها شخصياته ، وانما نلتقى به فى عديد من المواضيع البعيدة طيلة الرواية .

وتتعدد الأمثلة . .

إنه فى نهاية حكاية (جبل) يقول مخترقا المتن بعنف شديد إن الرجل « كان أول من ثار على الظلم فى حارتنا » .

وهذا يكرره فى قصتى قاسم وعرفة .

ومما يؤكد على ان صاحب هذا الضمير هو الراوى نفسه (ولسنا فى حاجة للبرهنة عليه) ، أننا ندرك منه ، كذلك ، انه مثقف محترف « من القلة التى تعرف الكتابة » ، ويضيف بضمير المتكلم « كنت اول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على الرغم مما جره ذلك على من تحقير » خاصة وقد كان الراوى/ المثقف ، يكتب للمتظلمين بوجه خاص ، وجاء دوره الآن ليكتب تاريخ هذه الفترة من تاريخ مصر فى طورها الأخير الذى يعيشه .

إن الـ (أنا) الفاعله هنا هو ضمير الجماعة الـ (نحن) بشكل لا يحتاج لتأويل .

وإننا بعد ذلك كله لسنا فى حاجة للقول ان هذه القصص يغلب عليها الطابع الإنسانى ، وهو ما نوافق معه د . ابراهيم الشيخ ـ فى كتابه المهم عن نجيب محفوظ ـ من أن سرد حكاية أو مجموعة حكايات على طراز قصص الأنبياء لا يعد تاريخا فنيا ولا فنا روائيا يستهدف التاريخ فكل ما فى الأمر أن نجيب محفوظ استخدم أسلوب الحكى واستعار شكلا مقاربا لشكل قصص

الأنبياء وأسما ، شخصيات روائية مقاربة فى جرسها لجرس ونطق أسماء الله ورسله والملائكة والشياطين وما إلى ذلك مما ورد فى القرآن الكريم .

وعود على بدء ، فإن (أولاد حارتنا) تتحدث عن حارة تصور فيها صاحبها هذا الصراع الأزلى بين السلطة والشعب فى حضور القوى الإلهية التى تطل علينا دائما من عل ، وهذا الصراع أخذ (مصر) كنموذج دال ، وتوالت المدلولات العديدة طيلة الحكى ، متخذا فى الظاهر توالى الأحداث منذ هبوط آدم إلى الأرض وربما قبل ذلك ، وفى الباطن ، هذا الصراع الاجتماعى والسياسى فى مصر الناصرية حينئذ .

(٥) العلم ـ الدين

وتتوالى الحكايات حتى نصل إلى حكاية (عرفة) التى هى أكثر الحكايات لفتا للنظر ، فمنذ الحكايات الأولى ندرك أن أولاد الحارة لابد أن ينهض بينهم زعيم قوى ينشأ فيها ، ويرتبط برباط ما بصاحب الوقف ـ الجبلاوى ـ ويكون أدهم أول الحكايات فقد طرد من البيت الكبير لخدعة ادريس له ، وحين يجىء (جبل) يكون عليه أن يدخل فى صراع ضد البيت الذى نشأ فيه ، بيت الوقف ، ويسعى على هيئة موسى عليه السلام إلى طلب العدالة فهو من آل حمدان المغبونين حتى تستقر الأمور .

ومثل كل شىء له نهاية ، فسرعان ما غادر الدنيا ليعود الظلم من جديد ، ويعود (رفاعة) ـ أحد أحفاد الجبلاوى الكبير يحاول أن يصلح ما أفسده الظلم والنسيان ، وتكون نهايته ـ على غرار نهاية عيسى عليه السلام بعد أن يحاول (بالوقف) ثم عاد لاحتقاره طالبا مثلا أعلى للعدالة ، غير أن رحيله لا يحول دون عودة حوارييه لإكمال ما بدأه .

وبمجىء (قاسم) نكون أمام هؤلاء المستضعفين فى الأرض الفقراء الباحثين عن العدالة والحق ، ويوصل قاسم بينه وبين من جاء قبله ـ رفاعة وجبل ـ ويوصل بينه وبين أصحابه طلبا للحق ، ويستطيع قاسم ـ على غرار ما جاء به محمد ﷺ ـ القضاء على الفتونة ويسعى إلى توزيع الوقف بالعدل ، وينشىء المجتمع (الفاضل) .

ولأن الحارة آفتها النسيان دائما ، فان الزمن كفيل بالإتيان بالفتوات من جديد ، غير أنه بانقضاء تعاليم قاسم وعهده تمضى مرحلة لتبدأ مرحلة جديدة ، مرحلة يتأكد فيها من جديد الانتصار للدعوات السابقة ، ويحس سكان الحارة أنهم فى هذا العالم الجديد يحتاجون إلى أمر جديد ، وسيتأكد هذا الإحساس حين يأتى (عرفة) إلى الحارة ، وهو من أصل غير معروف ، لم يتصل بالجبلاوى الكبير ، ولم يعرفه كذويه ، غير أنه حين يهبط إلى الحارة سيرى أن سكانها يحنون إلى هذه العهود القديمة التى كان يعم فيها العدل وينتصر الخير .

ولأن عرفة يملك ما لا يملكه أهل الحارة السحر (= العلم) ، فانه يندهش لحال الحارة ، حيث يتصارع عالمان ، عالم الحارة القديم ، وعالم (عرفة) الجديد ، عالم الماضى الموغل فى الزمن البعيد ، وعالم الحاضر الموغل فى التحضر والمعرفة ، يعبر (عرفة) عن هذا حين يقول :

« هذه الحارة المغرورة الجاهلة ! ماذا تدرى من الأمر ؟
لا شىء ، ليس لديها الا الحكايات والرباب ، وهيهات أن
تعمل بما تسمع ، ويظنون حارتهم قلب الدنيا ، وما هى
إلا مأوى البلطجية والمتسولين ، وكانت فى البدء مرتعا قفرا
للحشرات حتى حل بها جدكم الواقف ! » ص ٤٩٨ .

ويستطيع عرفة أن يدرك أنه يملك العلم ، أما أهل الحارة فلا يملكون إلا التاريخ ، الذى يمتلك الدين ، ومن ثم ، فهو يقول فى نبرة تقترب من الغرور :

« أنا عندى ما ليس عند أحد ، ولا الجبلاوى نفسه ،
عندى السحر ، وهو يستطيع أن يحقق لحارتنا ما عجز عنه
جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » (٤٩٨) .

وعلى هذا النحو ، ندرك رويدا رويدا أن العلم فى مواجهة الدين يحاول أن يخلق صيغة جديدة للصراع بين طرفى الإنسان الواحد فى الحارة، وعلى فرض أن (عرفة) يمثل العلم كما يبدو من السياق الروائى ، وهذا صحيح ، فاننا نلحظ أنه يحاول مواجهة مشاكل الحارة واصلاح ما أفسده كر السنين اعتمادا على العلم وحده دون الإفادة من العنصر الذاتى : التراث .

لقد حرص أبناء الحارة على رصد حركات الناظر (النظام) ، كما حرضهم على القضاء على الفتوة (الحاكم) ، معتمدا فى هذا كله على (العلم) ، يقول مصورا دوره فى المستقبل « قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشييد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا » (٤٨٣) ، وحين تزد عليه قرينته : « هل يمكن أن يحدث ذلك قبل قيام القيامة » يجيب بسرعة « آه لو كنا جميعا سحرة » .

رغم أن العلم هنا يعتمد ــ وحده ــ على أنه السلاح الجديد (السحرى) الذى يستطيع ، فقط توفير الخير ، وتحقيق العدالة .

ورغم أن عرفة يعرف جيداً أن من شروط التغيير الانتماء إلى التراث فى الوقت الذى لابد أن نتخذ فيه من المعاصرة (من أدواتها المنهجية العلم) هدفا . . فإن عرفة بدا كأنه كان واعيا لقانون الغرب أكثر منه وعيا لشرط الشرق ، واعيا لضرورة الحاضر والإغراق فيه أكثر من وعيه من تلمس الماضى وفهم تأثير دوره فى الوجدان العربى .

وهذا يحمل فى معناه تنبها لدور العلم وهوما تنبه إليه الكثير من مثقفينا (من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقى . . الخ) ، غير أنه يبدو أن ثقة نجيب محفوظ المطلقة فى العلم هنا دفع به ، فى كثير من الأحيان ، إلى كشف هذه الثقة المطلقة فى عنصر واحد من عناصر مواجهة الظلم ، إنه لايرى غير العلم منقذا لهذا العالم الشرقى من شروره ، وربما شرور الغير خارجه ، وهى دعوة كانت تغلب على أفهام مثقفينا حين تعرفوا على الغرب ومنجزاته لأول مرة ، لكنهم بعد فترة لا يلبثون أن يعرفوا أن العلم وحده لا يكفى ليحرز النصر ، أنه يسرف فى هذا حين يقول (لا ينبغى أن تعتمد على شىء سوى السحر الذى بين أيدينا) (٤٩٧) ، كذلك يصل به الأمر إلى درجة أنه يقول :

ــ « أنا عندى ماليس عند أحد ، ولا الجبلاوى نفسه ، عندى السحر ، وهوما يستطيع أن يحقق لحارتنا ما عجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين) (٤٩٨) .

وهو ما نستطيع أن نرفضه ، فمن الخطأ أن يقال إن العصور السابقة التى ظهر فيها انبياء لم تستطع أن تحقق ما تصبو إليه البشرية من عدالة وحق ، أو من الخطأ أن نقول ــ وهو ما ردده

البعض ـ إن قاسم أو عصر قاسم أو دين قاسم كان ضد العلم ، ومن الظلم أن يقال أيضا إن نجيب ضد العلم أو ضد التقدم . .

أى أنه ليس ضد عرفة . بل على العكس لقد علق عليه آمالا كبيرة فى تغيير وجه الحارة ، والقضاء على الظلم الاجتماعى فيها .

على أنه من المرجح أن نجيب محفوظ مع إيمانه بالعلم وقيمته ، ومع إيمانه بالتراث وأهميته ، بانه آمن بالأول أكثر من الثانى ، وكثير من العبارات فى الرواية ، خاصة فى لوحاته الأخيرة تشير إلى مثل هذا المعنى .

ولا يخلو من معنى هنا أن عرفة فى محاولته الدائبة لاستخدام العلم وحده فى التغيير انتهت به المحاولة إلى أن يتسلل إلى بيت (الجبلاوى) الكبير للإفادة من أسراره (اليس هذا اقتناعا للاعتراف بما يملك الجبلاوى ؟) وادى به هذا إلى المطاردة فالقتل ، ومهما يكن ما يشير إليه (حنش) رفيق عمره وكاتم أسراره العلمية من أنه سعى بعد موت عرفة إلى البحث عن الكراسة العلمية ، وترك النهاية مفتوحة ليوهمنا أنه (يعبر عن عدم ثقته باحتمالات المستقبل من ناحية التقدم العلمى وتغيير وجه الحياة فى الحارة) (د . محمد حسن عبد الله : الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ مكتبة مصر ١٩٧٨) ، فمن المؤكد أن العمل على مستوى الواقع أو الرمز يؤكد على شىء واحد ، هو ، أن الاعتماد على العلم وحده كفيل بتعطيل السعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية ، فيحولها إلى مغامرة لا تلبث أن تفشل شأن أية مغامرة غير محسوبة بالقدر الكافى ، وهو ما يتنافى مع السعى إلى تحقيق هذا الهدف .

وعلى هذا النحو ، فليس من المصادفة أن يقهر فكر عرفة ، ولا يلبث أمام خيوط الواقع الوحشية أن يغتال ، فيلقى بجثته إلى مقلب زبالة ، وهو المصير الذى انتهى إليه من يسعى إلى العلم دون وضع فى الحسبان أن العلم دون (هوية) الإنسان يصبح لعبة خطرة تودى بصاحبها إلى زاوية النسيان .

وهنا يلح علينا العمل بكثير من الرموز التى تبدو فى النسيج العام للرواية نشازا ، فكيف للجبلاوى الكبير ، وبعد (مغامرة) حفيده المتحضر أن يرسل بامرأة فى نهاية العمل ليبلغ عرفة وصيته التى تؤكد رضاه عنه ، إن المرأة تفضى إلى الحفيد برساله تقول له فيها :

ـ قيل لى قبل صعود السر الالهى اذهبى إلى غرفة الساحر ـ
أى عَرفة ـ وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راض عنه (٥٣٨) .

وتتداعى التساؤلات :

هل يريد الجبلاوى الكبير أن يقول لنا كلاما مناقضا لهاجسه الذى كان يشغل عقول الشخصيات المصلحة من أحفاده ؟

وهل كان راضيا عن حفيده ـ عرفة ـ الذى لجأ إلى السحر (= العلم) وحده دون تلمس تكون الإنسان الشرقى (= العربى) وتراثه ؟

وهل كان راضيا عن طريقة السحر فى مواجهة الناصر من أنه لجأ إلى الزجاجات الحارقة ـ القنابل ـ التى تعنى أسلوب الدمار ؟

وهل كان راضيا عن استخدام وجه العلم البشع فى نيل الحق ؟

وهو ما يصل بنا إلى سؤال آخر :

هل كان راضيا عن العلم بشكل مجرد ؟

والواقع أننا لا نستطيع فهم الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نربط ذلك كله بقضية قتل الجبلاوى فى نهاية الأمر ، وهى قضية أسهب فيها نجيب محفوظ نفسه فى عديد من جلساته ، مؤكدا أنه لم يقصد النيل من الجبلاوى قط مهما يكن الرمز الذى يشير إليه

(فصلنا شهادة نجيب محفوظ فى الملحق الذى فى نهاية البحث) .

إن ذلك كله يقف بنا على حافة الهوية والاعتقاد دون شك . .

(٦) الشكل والمتوالية

ثمة تطور فى مجال الشكل لا يخطئه قارىء نجيب محفوظ .
وهذا التطور يبدأ فى هذه الفترة التى كتب فيها روايات المرحلة التى تبدأ (بأولاد حارتنا) فى

نهاية الخمسينات ، فحتى (الثلاثية) (كتبت قبل ثورة ١٩٥٢) حرص نجيب محفوظ على الشكل الكلاسيكى الغربى ، لكنه لم يلبث فى (أولاد حارتنا) أن جاوز هذا الشكل ولم يعبأ به ، ودخل فى مرحلة (تأصيل) للرواية العربية .

ومنذ هذا الوقت حتى الآن أبحر فى عديد من التجارب الفنية التى لم يخضع خلالها لوطأة التقليد الغربى ، وهو نفسه اعترف بهذا فى كثير من أحاديثه ، فهو يقول على سبيل المثال ، وهو ما ردده كثيرا :

> (الآن ، لا أهتم بأى شىء من هذا إلا بالتعبير عن ذاتى بحرية تامة ، سواء اتفق هذا التعبير أو حتى تناقض مع القواعد فهى لا تهمنى إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد فى نظرى إلا الاسلوب الذى يكتب به الكاتب ، أى ليس هناك قواعد ، ويصبح جدا أن يكون لى أسلوبى الذى أكتب به)
> (فصول مارس ١٩٨٤) .

وإذن، نستطيع القول إن نجيب محفوظ طور الرواية العربية كما لم يطورها أحد من قبله ، وبالشكل الذى يمكن أن نتفق فيه مع حيثيات جائزة نوبل ونختلف . نتفق حين رأت هذه الحيثيات أن إنتاجه « يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبى » ، وإننا نختلف بالقطع حين يعنى هذا اطرادا فى الشكل الغربى ، وإنما مثل إنتاجه تأصيلا فريدا للرواية العربية .

وتتعدد أشكال التطور الإيجابى فى الرواية العربية ، غير أن أكثرها لفتا للنظر اتباع أسلوب (المتوالية) ولا سيما فى روايته (أولاد حارتنا) .

المتوالية وروح الشرق :

إن الشكل الذى يعتمد على (المتوالية) فى هذه الرواية هو الشكل الذى يقترب من (الاسترسال) ، وهو لون من الأداء الفنى عرف به الشرق قديما وما زال يمثل ، فى نسيجه ، صفة (التميز) فى الروح الشرقى حتى الآن .

ولفهم هذا اللون لابد من الإشارة إلى التنويعات المتوالية فى الدراما الإغريقية القديمة ، فمما

لا شك فيه أن هذه الدراما أحتوت ، ضمن ما احتوت ، على كثير من هذه الخصائص الشرقية فى الأداء ، فاذا عرفنا أن الاداء الفنى فى الغرب يغلب عليه الشكل الدرامى التقليدى ، فإن الاداء الشرقى يغلب عليه شكل (المتوالية) ، بما فيها من تنويع ودوران وتتابع واستمرار .

وإذا وجدت هذه الخاصية فى الدراما الإغريقية فهى توجد بشكل خافت غير مؤثر على روح العمل الفنى ، لكنها فى فنون الشرق تمثل جوهر العمل بما يمكن القول إنها تمثل روح هذا العمل .

وهذه الخاصية نستطيع أن نعثر عليها أكثر فى فن الموسيقى .

وبالعودة إلى نجيب محفوظ نستطيع أن نجد فى رواياته ، لاسيما فى مرحلة (أولاد حارتنا) هذه الخاصية التى تنتمى للموسيقى الشرقية تتسلل عبر نسيجه الروائى وعبر مساحات فنية شاسعة ، وهو ما يدفع بنا للتعرف على المؤثرات الموسيقية الأولى عنده .

إن أحاديثه والحوارات التى أجريت حوله تؤكد لنا ولعه بالموسيقى الشرقية بوجه خاص ، (أميل إلى الموسيقى الشرقية ، تربيت عليها) (نجيب محفوظ يتذكر ، ص ٩٥) ، ويؤكد فى موقع آخر أن شغفه بالموسيقى (يكاد يفوق شغفه بالأدب) .

ونستطيع أن نؤكد من تتبع اعترافاته أن الموسيقى الشرقية استحوذت على مساحات كبيرة من مجال اهتمامه ، وخاصة حين يردد أن آلة مثل القانون كانت أثيرة لديه فضلا عن حضور العديد من حفلات الموسيقى الذى تواجد فيها ، كذلك ففى الفترة المبكرة من حياته عرف ظواهر الفن الشرقى والموشحات الشرقية والأدوار التى لا تخرج عن هذا اللون ، ولا بأس من أن يضيف أغانى سيد درويش وصالح عبد الحى وأساطين من أصحاب هذا الروح الشرقى فى الأداء الموسيقى الخاص بنا .

والمعروف أن القانون من أهم آلات التخت الشرقى الذى كان لا يخرج فى زمن محفوظ عن عدة آلات أخرى (هى العود والكمنجة ورقاق) ، والأكثر من هذا كله أن محفوظ لا يذكر أنه اكتفى بالسماع أو حضور هذه الحفلات الصاخبة فقط ، وإنما يؤكد أنه درس فى معهد الموسيقى العربية دراسة منظمة ــ بالفعل ــ لمدة عام كامل درس خلالها ــ إلى جانب النوتة الشرقية والأدوار المميزة ــ فلسفة الجمال .

ولا يعنى ذلك أن التكوين المبكر لنجيب محفوظ لم يعرف فقط إلا هذا اللحن الشرقى

وأدواته ، وإنما عرف بعض المؤثرات العربية الأخرى المتاحة فى عصره ، فعرف السينما الغربية وشغف بها ، وعرف منها بوجه أخص أفلام (رعاة البقر) فضلا عن الأعمال الروائية الغربية الكثيرة التى التهمها وكذلك حرفية (السيناريو) حين عمل بالسينما فترة طويلة . . غير أن هذا كله مثل موجة عابرة فى تيار الحس الشرقى ومكنوناته .

ونجيب محفوظ هنا لا ينكر الفن الغربى ، فالى جانب أنه يسود فى عصرنا ، فانه يحتوى ــ فى تطوره التاريخى ــ على كثير من المؤثرات الشرقية ، فالعود إلى الفن الغربى هو عود إلى الفن الشرقى ، غير أنه كان أكثر ميلا من غيره (بالخصوصية) ، فلم يركن إلى الغرب ، أو يتمسح به وحسب ، لكنه سعى إلى الخيوط المميزة البراقة فى نسيج الفن الغربى ليعرف أنها (الصنعة) الشرقية ، ثم راح يضيف إليها ويعمقها فى النسيج الإنسانى .

وهذا الوعى بالواقع الغربى والوعى الشرقى هو الذى مكن نجيب محفوظ من وضع يده على (معادلة) الهوية العربية فى هذا العالم الذى لا يعترف (بالأيديولوجية) العامة ، وإنما بقدر ما تكون الأيديولوجية الخاصة نابعة من الكيان معبرة عنه ، بقدر ما تعبر عن أصالتها ، وتضيف إلى الكيان العالمى .

وهو يتوقف بنا أكثر عند فن الأداء الشرقى . .

الأداء المرتجل :

إن فن الأداء الشرقى يختلف بالضرورة عن فن الأداء الغربى لطبيعة التباين الشاسع بين الاثنين . فمن المعروف أن فنون الشرق ، عموما اتسمت بالانفتاح والتوسع الأفقى عكس فنون الغرب التى عرفت بأشكالها العمودية المقننة المفضية إلى الذروة ، فالنهاية . والذروة كانت غاية الفنون كافة فى الغرب ، غاية تقنية ونفسية سرى مفعولها على الأوبرا (التى خرجت من أغانى وألحان الدراما الإغريقية) والسيمفونية والرواية .

أما فنون الشرق ، فلم تكن الذروة وسيلتها فى التصعيد ــ التطوير ، إنما عنيت بالأداء المرتجل (اسعد على ، مجلة أقلام ، ١٩٧٤/٩) .

الأداء المرتجل إذن هو أهم خاصية فى فنون الشرق ، حيث يهب طبيعة هذا الفن صاحبه حرية التنويع والتطوير الحر فى إطار الشكل العام المتفق عليه .

ولا شك أن أهم أشكال الاداء الفنى عندنا تتمثل فى المتواليات بوجه خاص ، وهذه المتواليات تعود ــ فى تنويعاتها المستمرة ــ إلى توالى وتنوع الأديان التى ظهرت فى الشرق معتمدة أهدافا وتعاليم واحدة تنوعت بفعل توالى واختلاف الأزمان .

وما أشبه أية (وحدة) فنية فى تتابعها الفنى بهذه الصورة التى تمتد بشكل أفقى وليس بشكل رأسى محدد ، ولعل من أظهرها شخصيات أو وحدات (أولاد حارتنا) هنا .

وهو ما يحتم علينا هنا التوقف عند تعريف (للمتوالية) التى تتخذ تعريفا غربيا ، لكن تحتوى على مضمون شرقى صرف .

التنويعة هى شكل معروف فى التأليف الموسيقى :

وهو يبدأ بوحدة لحنية متكاملة فنيا يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبعادها عبر صيغ منوعة غير محدودة العدد ، وعدد التنويعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة وقدرة المؤلف على الابتكار . فى التنويع الأول يجسد المؤلف طابع اللحن ، ثم يبنى لحنا يبدو جديدا فى إيقاعه وأصواته الفوقية (هارمونى) لكنه فى جوهره يمت بصلة روحية للحن الأول/الرئيسى .

التنويع الثانى يمكن أن يتم باستخدام (إيقاع) اللحن الأصلى وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير فى العلاقات الصوتية .

أما فى التنويع الثالث فربما ارتأى المؤلف الرجوع إلى الصيغة الأساسية (اللحن الرئيسى) وعرضها كما هى ، لكن بتغيير فى الهرمونية والتوزيع الآلى ، أو بإضافة أبعاد جديدة إلى تلك الصيغة تعطى انطباعا بالتوسع والتلوين . .

هذا هو التعريف البسيط للتنويعة أو شكل (المتوالية) فى الموسيقى ، وهو شكل نعثر عليه فى عديد من روايات نجيب محفوظ الأخيرة لا سيما روايته (أولاد حارتنا) مما يقطع - مع تمحص علاقات المقارنة ــ إلى شبه واحد نجده فى عديد من أشكالنا الفنية الاسلامية القديمة ، ولعل أبرز مثال له فى (ألف ليلة وليلة) حيث تتوالى الحكايات ــ كأولاد حارتنا ــ عبر تنويعات إيقاعية تأخذ شكل اللحن المنساب من (المتوالية) .

إن مثل هذا التنويع يبدو واضحا فى رواية (أولاد حارتنا) ، فما يكاد يمضى التنويع الأول ــ الجبلاوى ــ حتى يكون الكاتب قد جسد اللحن الرئيسى فى (الأرضية) التى جهد لتستوعب الإيقاع الرئيسى والذى سيتوزع فيها بعد طيلة المتواليات الأخرى : أدهم ، جبل ، رفاعة ، قاسم ، عرفة .

ويلاحظ أننا فى آخر متوالية (عرفة) نكون قد وصلنا مع الروائى إلى ما نجح أن يطور فيه ويكثف كافة التيمات المتوالية طيلة اللحن الرئيسى بحيث يبدو لنا أن هذا التنويع الآخر يبدو أكثر تأثيرا وعمقا من أى تنويع سابق .

وعلى هذا النحو ، فنحن مع كل لوحة فنية (يسميها بشخصيات) لا نبعد عن اللحن الأول على اعتبار أنه اللحن الذى يمهد لكافة الألحان المتوالية بعده ، ومع كل لوحة يخيل إلينا أننا نعثر على إضافات فنية منفصلة ، غير أن وضعها فى الإطار العام يؤكد لنا أنها منبثقة من اللحن الأول ، ومؤدية مع غيرها إلى (أثر) واحد للمتوالية .

قد يبدو لنا أن الجبلاوى هنا يمثل الأثر المقصود أو المحور الرئيسى ، غير أن امعان النظر يؤكد لنا أن ثمة قيمة واحدة (العدالة الاجتماعية) هى الأثر والمحور الذى لا تخرج عنه المتوالية بأية شكل .

وهو ما يتوجب علينا معه التوقف عند هذه القيمة (العدالة الاجتماعية) ، فإنها فضلا عن أنها تمثل القيمة الوحيدة فى رواية (أولاد حارتنا) ، فهى تمثل القيمة الأثيرة لدى نجيب محفوظ فى (كل) أعماله .

(٧) قضية العدالة

إن الجبلاوى الكبير وولده أدهم يجسدان فكرة العدالة والحق منذ اللحن الأول ، فالجبلاوى ينصب أدهم بدلا من ادريس ، ولأن هذه القيمة يتنافى فيها معنى الظلم لفهم الأب طبيعة أدهم وإدريس فإن إدريس يحاول الخروج عن هذه القيمة فيوقع بأخيه ، الذى يطرد إلى الخلاء ، ومن ثم ، تبدو قيمة العدل ضائعة .

ولا نكاد نصل إلى الحكاية الثانية (جبل) ، حتى نرى الروائى يسعى إلى تجسيد قيمة العدالة أكثر فى وقت يحاول أن يستنفد أبعادها فى القصة الأولى فنحن أمام قصة جديدة ، حيث يحث الجبلاوى الكبير (جبل) على صيانة كرامة الإنسان ، وحين يسأل كيف ، يجيبه :

(بالقوة تهزمون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحيون الحياة الطبيعية) (١٧٨) .

وتتبلور هذه الرؤية أكثر حين يقف أمام الناظر ــ ناظر الوقف ــ ليقول له فى هدوء حاسم :

ــ جئت مطالبا بحقوق آل حمدان فى الوقف وفى الحياة الآمنة (١٨٥) .

وقد استطاع جبل بالفعل أمام رفض أصحاب الوقف وجبروتهم أن ينتصر فى معركته فى أكثر من مرة يحاول فيها الخصم استخدام الحيلة ، ولم يكن من المصادفة أن يلتف حوله الغلمان والشباب ويتصايحون :

جبل   يا نصير المساكين
جبل   يا قاهر الثعابين

وكان على جبل أن يمضى أكثر فى طلب العدل ، ويتمثل هذا أكثر ما يتمثل حين تحدث مشاجرة يقوم فيها دعبس بفقأ عين البعض ، فإذا بجبل لا يرضى بغير أن يقوم المصاب بفقأ عين من فقأ عينه (عين بعين) ، صاح جبل فى عنف (. . فأما النظام وأما الهلاك) (٢٠٨/٢٠٩)

وقد لبث جبل بينهم ــ كما يقول الراوى ــ (رمزاً للعدالة والنظام ، حتى غادر الدنيا) .

وعلى هذا النحو يستنفد اللحن موجاته ولا يستنفد تيار المتوالية كلها ، إذ سرعان ما نلتقى بلحن آخر ، نلمح فيه وصف الروائى جبل بأنه (القوة العادلة) ، وليس هذا مصادفة ، فنحن فى اللحن الجديد أمام شخصية تختلف عن سابقتها فى إقامة العدل .

ويلاحظ أننا فى اللحن الجديد أمام ربط وثيق بين الضعف والحق المسلوب : إن رفاعة يدعو إلى الحق بهوادة تفتقر إلى القوة ، وهو كثيرا ما يقول على لسان إحدى الشخصيات فى قصة (رفاعة) :

(ومن هم المساكين ؟ أنهم اقفية متورمة من الصفع وأدبار ملتهبة من الركل وأعين يرعاها الذباب ورؤوس يعيش فيها القمل) (٢١٦)

ويلاحظ أنه فى كل مرة كان يبنى لحناً جديداً لكن يعاود هذا اللحن ــ على طيلة قصص الرواية ــ اللحن الأصلى ، فطيف الجبلاوى يعاود الشخصية الجديدة فى كل مرة ، إما بالجسد أو الخيال (٢٤٧) ، ويؤكد هذا أن الجبلاوى ، وان لم يكن من أتباع الضعف فى طلب الحق أو التسامح فى البحث عنه ، فكثيرا ما كان يواجه رفاعة ليقول على لسانه (الضعيف هو الغبى الذى لا يعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغبياء) (٢٤٨) ، ومع أن رفاعة حاول أن يقلل من تأثير القوة فى طلب الحق ، فإن خلفاءه كانوا يؤمنون بدعوته فى جوهرها الصحيح (إذا وزع الريع بالعدل ، ووجه للبناء والخير ، فهو الخير كل الخير) (٣٠٥) .

على أن الراوى يضيف إلى هذه الألحان تجاوزاً لحنياً لابد منه لتحقيق الأسلوب (البولقونى) ، وهذا اللحن الجديد الذى يؤكد التوالى وتأثيره يتمثل فى شخصية (قاسم) ، إن الراوى يكون واعيا إلى أن العمل كله لا يحتاج لتوسيع وتلوين بقدر ما يحتاج إلى كُمال واكتمال فى الرؤية لطلب الحق ، ومن هنا ، نكتشف أن المؤلف ينبه إلى خطورة الفتوة (الديكتاتور) فى طلب العدل ، إن الجبلاوى يبلغ حفيده ــ قاسم ــ أن (جميع أولاد الحارة احفادة على السواء وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة ، وأن الفتونة شر يجب أن يذهب) (٣٥٣) .

ويقترب قاسم من اللحن الرئيسى ليكمله حين يكشف عن سبب مجيئه (ما أردت ألا العدل) (٣٧٨)

ويظل يردد هذا اللفظ الأثير لديه دائما (العدل ، العدل) .

ونستطيع أن نلم بفلسفة قاسم فى دعواته المتوالية :

ــ (ذهب الناظر إلى غير رجعة ، واختفت الفتوات ، لن يوجد فى حارتنا بعد اليوم فتوة ، لن تؤدوا اتاوة لجبار ، أو تخضعوا لعربيد متوحش ، فتمضى حياتكم فى سلام ورحمة ومحبة) (٤٤٢) .

- (بيدكم أنتم ألا يعود الحال كما كان ، راقبوا ناظركم فإذا خان اعزلوه ، واذا نزع أحدكم إلى القوة اضربوه ، واذا ادعى فرداًوحى سيادة أدبوه ، بهذا وحده تضمنون ألا ينقلب الحال إلى ما كان) (٢٤٢) .

وخلال التقطيع والتكثيف فى اللحن يضاف إليه طرح جديد ، لحن يبدو متنافرا لكنه لا يلبث أن يلتئم ويذوب ى التنويعة الرئيسية ، ويتمثل فى شخصية (عرفة) .

إن شخصية عرفة هى الشخصية الجديدة التى ينتهى إليها هذا الصراع ، إن عرفة يتمنى أن يعرف الناس كلهم سر السحر (العلم) ، مفسرا ذلك بأن (الحارة فى حاجة إلى قوة) (٤٦٩) .

يتمرد على التاريخ (= الحكايات) ، يقول مؤكدا (ستبدأ الحكايات ، متى تنتهى هذه الحكايات : وماذا أفاد الاستماع إليها طوال الليالى ؟ سيغنى الشاعر وتستيقظ الغرز يا حارة الحسرات . .) (٤٧١) .

لقد كان عرفة أقرب إلى جبل وقاسم من أدهم ورفاعة .

وهو شغوف جدا بقيمة العلم (قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشييد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا) (٤٨٣) ، ولأنه يؤمن بالعلم كثيرا ما يقول (لو كنا جميعا سحرة) .

نحن نعرف حكاية عرفة والمصير الذى انتهى إليه ، غير أن الملاحظ احتفاء الراوى كثيرا بالعلم ممثلا فى شخص عرفة (الناس أكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم) ، وهو ما أشرنا إليه سلفا ، غير أن الراوى بعد مقتل عرفة يظل ينتظر ، مع أولاد حارته ، أن يعود حواريوه ورفقاؤه ، فأهل الحارة (كانوا كلما اضر بهم العسف ، قالوا : لابد للظلم من آخر ، ولليل من نهار ، ولنرين فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب) (٥٥٢) .

وكأن الراوى ينهى متوالية (أولاد حارتنا) ليعيد استنفاد وحداتها اللحنية فى متوالية أخرى أعمق منها بعد ذلك بقرابة عشرين سنة بعنوان (ملحمة الحرافيش) .

الفصل الثالث

ملحمة الحرافيش .. أبنية الوعى

« من الصعب تصور درجة الوعى الإبداعى دون رصد مفهومه العميق فى واقع الجماعة التى ينتمى إليها » .

. . هذه بدهية لم نعد فى حاجة للبرهنة عليها الآن ...

فبالرغم من أن هذا التصور قد تم التوصل إليه منذ حقبة بعيدة ، فانه لا يزال صالحا للممارسة والتعامل به فى تكشف الرؤية الإبداعية .

إنها قضية العبور من الوعى الواقع ـ السائد ـ ، الى الوعى الممكن ـ الطموح ـ بتعبير الناقد الغربى المعروف لوسيان جولدمان .

ذلك أن الوعى الذى نعثر عليه فى أى نص أدبى يجب أن يعبر عن البنية الرئيسية فى فكر المجتمع ، وهو وعى لا يعكس واقعا جامدا (يزعم البعض أن الابداع مرآة للمجتمع) ، وانما يعكس واقعاً آخر مغايراً يكمن فى تطور الفكر الجماعى للنزوع إلى التخلص من الواقع (الفوتوغرافى) إلى واقع ديناميكى صاعد ، اذ يمكن تصور هذا الوعى كبدهية واقعية يكون من شأنها أن توجه من أجل حصول المجتمع على لون من التوازن فى ذلك الواقع الذى يحياه .

بَيْدَ أن هذا التطابق لا يمضى على مستوى التعبير الدلالى فقط ، وإنما يمضى على مستوى تعدد البنى فى العمل الواحد .

فمن البديهى أن الوعى لا يتحدد فقط فى المضمون الذى يقدمه النص ، وإنما يتحدد ـ كذلك ـ فى الصياغة الفنية التى تسهم فى البلوغ بالعمل إلى أقصى مدى فعال له

ومن هنا ، فإن التعامل مع بنية المضمون لا يحول دون التعامل مع البنية الفنيه ، كما أن التعامل مع البنية الفنية لا يحول دون التعامل مع سياق الوعى الخارجى .

وبهذا وذاك ـــ الوعى والبنية الفنية ، أو تشابه البنى ـ لا يجب أن نجعل الجهد النقـدى مقصورا على واحد منهما ، فالوعى والبنية الداخلية يمثلان معا درجة متقدمة ومتميزة من درجات الوعى الجماعى .

ولنقل ـــ زيادة فى التوضيح ـــ إن فهم هذا التصور والعمل به يعطينا فكرة موجزة « عن بنيته الأيديولوجية مما يساعدنا على التقاط جوانب جديدة فى النص تعدل من حكمنا على أفكاره وتجعلنا نراجع جوانب أخرى فيه ، وعلى هذا فهنا علاقة متبادلة بين فهم دلالة كلمة منعزلة والدلالة الكاملة للبينية » .

وعلى هذا النحو ، فان التعامل مع نص ملحوظ لنجيب محفوظ (ملحمة الحرافيش) ، لابد أن نضع فى حسباننا هذا التصور ، مما يخرج بنا من التوقف عند الدلالة فقط . أو التعامل مع الصياغة الفنية وحدها ، وإنما نستخدم كل ما يمكن أن نفيد به لتكشف هذه المساحات الملحمية الشاسعة التى أمامنا .

معنى هذا أن فهم النص من داخله فقط ـــ بوصفه كيانا قائما بذاته ـــ لا يحول دون الإشارة إلى عدة تعريفات أولية والتى تحدد ـــ منذ البداية ـــ طبيعة (الملحمة) ، ودلالة تسميتها ، كما لا يحول دون فهم ملامح البنية الاجتماعية والسياسية فى مصر فى حقبة السبعينات لارتباط النص فى علاقة حميمة بها (كتب فيها وعبر عنها وإن لم يلتزم بزمن أو فضاء مكانى محدد) ، وبعدها نستطيع الوصول إلى أبنية الوعى ومستوياتها .

٢- الملحمة

منذ البداية ، نحن أمام عنوان دال (ملحمة الحرافيش) . .

وعبورا فوق تنظيرات وتعريفات كثيرة حول (الملحمة) ، فان ثمة سمات عديدة يمكن أن نعثر عليها فى ملحمة نجيب محفوظ ، وهى سمات يمكن أن نجد لها جذورا عميقة فى شكل الملحمة كما عرفت باطارها الأدبى والشعبى سواء بسواء ، كما نجد لها مؤثرات بعيدة الغور فى العصور القديمة ــ عند الإغريق ــ والعصور الوسطى ــ فى الغرب الأوروبى أو الإسلامى . .

إن ملحمة الحرافيش هنا تحاول تأكيد قيمة أبطال تقترب ملامحهم من الأسطورة ، إلى حد بعيد (عاشور ، شمس الدين ، جلال . .) ، وتعدد أسماء هؤلاء الأبطال حتى تصل بهم إلى عشر شخصيات شامخة بمواقفها وأحداثها .

وفى الملحمة لا نخطىء هذا التكرار الذى لم تكن لتخطئه عين قط فى الملاحم القديمة حكاياتها الشعبية خاصة مثل (أبو زيد الهلالى) على سبيل المثال ، وهو تكرار مقصور على عالمها ومقصود فى حد ذاته .

كذلك نعثر على هذا التجزؤ فى (السرد) خلال الحكايات المتوالية كأنها تطريز بارع فى آنية عتيقة ، وهو تطريز لا يوحى بروعة الآنية وإنما تؤكده مساحات الفراغ الممتدة بين وحدات التطريز .

وفى رواية محفوظ أو ملحمته (ثمة قرابة وانتماء مؤكدين بين الرواية والملحمة) ، إذ نجد هذا الواقع المميز للأبطال من حيث مواقفهم الدرامية النبيلة ، والتى تعلو بهم إلى ذرى المجد أو تهبط بهم إلى ثرى الأرض هبوطا موحيا أخاذا .

بَيْدَ أن أكثر الملامح المميزة فى « ملحمة الحرافيش » هنا هى الاحتفاء بالدلالة الاجتماعية والتركيز عليها ، فعلى الرغم من المغامرات الخرافية التى تغلفها وهذا العالم الأسطورى الذى قلّما تخلو حكاية واحدة فيها من رموزه وقماقمه . . فان الواقع الاجتماعى ــ والسياسى بالتبعية ــ يعكس تطور المجتمع والأفعال المباشرة لأصحابها .

إن الملحمة ــ بالتحديد ــ تحمل بصمات واقع السبعينات مجازا ، وبصمات الواقع المصرى والعربى كلغة فعليا ، كما تحمل دواعى الوعى الاجتماعى وترتقى به .

وربما كان أكثر ما يميز ملحمة الحرافيش بشكل مباشر هذه الروح المتوثبة الحيوية التى نعثر عليها فيها ، مما يشير إلى اقترانها المؤكد بروح حرب أكتوبر ١٩٧٣ والأثر الذى تركته فينا جميعا .

وتتأكد هذه الروح من مراجعة أعمال نجيب محفوظ السابقة عليها ، ففى روايات مثل (القاهرة الجديدة) ، و (خان الخليلى) و (بداية ونهاية) ومرورا (باللص والكلاب) و (السمان والخريف) و (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل) ووصولا إلى (المرايا) وغيرهم نعثر على كثير من الشخصيات المنهكة ، التى تمضى حياتها فى المعاناة ، فى وقت لا نعثر فيه ــ للكثيرين ــ على بصيص أمل ، أما ملحمة (الحرافيش) التى كتبت بعد نصر أكتوبر ــ ١٩٧٣ ــ مباشرة فإنها قد تأثرت بروح الحرب التى قدر للإنسان المصرى أن يخوضها فخاضها بشجاعة جديرة به .

إن الحرافيش تحمل الكثير من الاضطرابات وتشير إلى كثير من الثورات التى حفلت بها صفحاتها مما يعكس العالم الجديد الذى عاشه المصريون وأثر فيهم .

إنها ملحمة الحرافيش الجدد . .

وهو ما يصل بنا إلى تعريف جديد . .

٣- الحرافيش .. من هم ؟

لم يكن اختيار (الحرافيش) ليخلو من معنى .

فهؤلاء الحرافيش الذين نعثر عليهم فى ملحمة نجيب محفوظ ، يمكن أن نعثر عليهم فى أزمان عربية كثيرة .

وهو ما يحتم علينا الإشارة ــ بشكل خاطف ــ إلى الخط الزمنى فى حركته إلى الوراء .

إن مراجعة نصوص المقريزى وابن تغرى بردى وابن إياس وابن بطوطة والسخاوى وغيرهم حتى الجبرتى فى بدايات العصر الحديث . . يتأكد لنا أن أولئك الحرافيش فى العصور الإسلامية الزاهية حتى الآن عرفوا ضمن شرائح اجتماعية عديدة ، وامتهنوا كافة المهن ، وانتظموا بين الجيوش القتالية أو الجماعات الصوفية .

إن الحرافيش فى الوقت الذى كانوا فيه بكلمات ابن بطوطة أصحاب (جاه ودعارة) كانوا عند السخاوى (قوة قتالية) ، وحين انضموا فيما بعد للجماعات الصوفية عرف بينهم المحسن والفقير وتحولوا ــ عند الجبرتى ــ إلى أصحاب الحرف (السافلة) .

هكذا يشير إليهم الجبرتى فى آخر وصف انتهى إلينا .

أى تكون منهم الجنود الشجعان والانكشارية .

وتكون منهم النبلاء والسافلة .

وعرف منهم من فعل أى شىء من أجل الخبز/التوت (عند محفوظ) ومن سعى إلى أى هدف للحصول على القوة/النبوت (عند محفوظ أيضا) .

إنهم يملأون العصور الوسطى وعالمها المضطرب الغريب .

على أن أهم ما يميز الحرافيش فى مصر الإسلامية ، خاصة ، أنهم عرفوا نظام (الفتونة) فى وقت عرف فيه نظام (الفتوات) وقد أصبح نظاما رسميا خاصة منذ النصف الثانى من القرن السابع الهجرى .

ونعرف من الكتابات التاريخية المتأخرة أنهم أصبحوا قوة لا يستهان بها ، إذ مثلوا أعدادا كاملة كانت تشترك فى الكثير من الأحداث الهامة فى البلاد .

فإذا صعدنا الخط الزمنى إلى الأمام ، أكثر ، لتعرفنا على تطور جديد للحرافيش وقد أصبحوا يمثلون أغلبية الشعب المصرى كله فى العصر الحديث .

لقد كان الحرافيش أثناء غزو جيوش نابليون لمصر . . من أفراد المقاومة الشعبية الذين رفضوا صلح العلماء المصريين للفرنسيين وقاوموهم مقاومة شديدة .

وقد كان الحرافيش كذلك من الذين مثلوا فى ثورة أحمد عرابى القوة التى أيدت ثورته وارتدى نساؤ هم الأساور السوداء بعد هزيمته وذلك احتجاجا على (كسر عرابى) بالخيانة فيه .

كما قاموا بثورة ١٩١٩ فى وقت لم يكن ليخطر على فكر سعد زغلول فيه هذه الثورة أو حجمها ، ثم هم أولئك الذين مثلوا لعشرات السنين النواة التى صمدت فى وجه المستعمر الإنجليزى وتصدت له فى مقاومة شعبية باسلة قبل أن تقوم طلائعهم بثورة ١٩٥٢ .

وكما كانوا هم الفئات التى اعتمد عليها جمال عبد الناصر أثناء حركات التغيير . . كذلك ، كانوا هم الذين قاسوا من تغييرات أنور السادات ــ فى الاتجاه المعاكس ــ أثناء الانفتاح الاقتصادى وآثار كامب ديفيد وما إلى ذلك .

لقد مثل الحرافيش فى السبعينات خاصة أولئك الموظفين بقطاعاتهم العريضة ، وصفوة المثقفين بفئاتهم المتعددة ، وأعداد الشعب التى عانت أولا وأخيرا من جملة التغييرات التى أصابت البنية السياسية والاجتماعية بالانكسار .

إنهم ذلك الشعب بقطاعاته العريضة ممن يمثلون الضمير القومى والروح العربى . ولأن نقطة المركز فى دائرة حرافيش محفوظ تتحدد فى السبعينات ، فانه لا مندوحة من الإشارة ــ بشكل خاطف ــ إلى هذا العقد وتطوراته .

٤- منطقة سيسيولوجيه

وكما أسلفنا ، فان السبعينات يمكن أن تمثل نقطة المركز فى دائرة زمنية واسعة ، تصل فى امتدادها إلى بدايات العصر الحديث فى مصر منذ قرابة قرنين من الزمان حين جاء محمد على (الوالى الألبانى) ، وبدأ تغييراته ، ثم تمتد الدائرة أيضا إلى أبعد من هذا لتحتوى تاريخ مصر مرة ، وتاريخ المنطقة العربية ، ضمنيا ، مرة أخرى .

غير أن العود إلى نقطة المركز ــ السبعينات ــ يوضح لنا الخلفية السيسيولوجية المباشرة لهذه الملحمة .

ففى عقد السبعينات كانت المنطقة قد شهدت تطورات كثيرة : تكررت تجربة محمد على ــ بشكل ما ــ مع تجربة جمال عبد الناصر ــ وحملت المقدمات النتائج التى انتهت إليها البلاد .

لقد كان الواقع السياسى الاجتماعى يتحول بعنف إلى واقع مغاير لما كان عليه من قبل بتسارع إيقاع الأحداث ، وذلك على أثر تحفز القوى الأجنبية ضد مقدرات البلاد ، وتسلل القوى الاقتصادية الطفيلية ، وتعثر المشروع القومى .

ولنذكر : الانفتاح الاقتصادى ، تحول الرأسمالية الوطنية إلى رأسمالية طفيلية ، سوء توزيع الدخل ، انتفاء العدالة الاجتماعية ، سيادة الفساد فى كافة المرافق ، استفحال الثراء الفاحش ، فتح باب الاستيراد بغير قيود ، ظهور طبقات جديدة ، تصاعد القطاع الخاص على حساب القطاع العام . .

بداية سياسة الاختراق الخارجى ، تعاظم الدور السلبى للنفط ، نزيف العمالة المصرية المستمر ، نزيف الأدمغة المثقفة ، تسلل المعونات الأمريكية المشروطة ، تغلغل الشركات دولية النشاط .

انكسار انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ على صخرة التنازلات ، زيادة التسهيلات للقوى الأمريكية فى الأرض المصرية ، إعصار

ميزان المدفوعات ، توجه السادات إلى القدس ، فرض كامب
ديفيد ، محاولة تنفيذ سياسة التطبيع مع العدو الصهيونى . . الخ
الخ)

وعلى هذا النحو ، فإن حقبة السبعينات كانت تكرارا سابقا لحقب أخرى فى التاريخ المصرى سعت فيها الإمبريالية الأجنبية إلى تنمية رأسمالية تغايز فى مصالحها مصلحة الأغلبية الساحقة من الشعب المصرى ــ الحرافيش الجدد ــ والعمل الدائب لتحطيم السياسة الوطنية بتكريس ذيولها فى الداخل وتعزيز التحكم فى مقدراتها فى الخارج .

ومن هنا ، كان على (الحرافيش) ، وهم وقود كل محاولات الابتزاز والتخريب أن سعوا إلى (أمامية) مسرح الأحداث ومحاولة لعب دورهم المفتقد فى مواجهة الأطماع الخارجية والداخلية سواء بسواء .

ولأن للحرافيش تاريخاً قديماً ، فإن (الحكى) هنا كان تواصلا لقصص شعبى/ماض تغيرت أحداثه وإن لم تتغير فيه أدوات الصراع وهيئته ونتائجه .

ولأن النظام السياسى كان طرفا فى اللعبة الدرامية (داخل الملحمة وخارجها) ، فقد كان من الطبيعى أن تبدأ منظومة الصراع بين الحاكم والمحكوم ، وتتحدد فى هذه المنظومة مفردات أخرى متوالية كالعدالة الاجتماعية وقضية الحريات بكافة وجوهها .

وكان على الحاكى ــ نجيب محفوظ ــ أن يقترب أكثر من الملحمة الدائرة ، محاولا أن يكشف عن أبنية الوعى فيها ، سواء الوعى الخاطىء أو المزيف ، أو ذلك الوعى السائد محاولا أن يصعد به ــ معبرا عن جموع الحرافيش وأحلامهم ــ إلى بنية الوعى الممكن المتطلع إلى ما يجب أن يكونوا عليه .

الصعود من الوعى الكائن وما يجب أن يكون . .
وهذه هى قضية (الحرافيش) وهدفها الرئيسى . .

٥- الشكل : دلالة المعنى

وبدهى ، أن الاقتراب من الملحمة يؤكد لنا أن الوعى الواقع لدى حرافيش نجيب محفوظ كان هو الوعى الذى يسيطر على الملحمة فى شكلها الظاهرى .

هذا هو الوعى العام ، الذى نرى فيه توالى حكايات الراوى فى اطراده خلال خط صاعد أو هابط لاستكمال خيوط الحدث .

وهذا هو المستوى الأول .

غير أن ثمة مستوى آخر ، يحاول ــ كما أشرنا ــ أن يصور الوعى العميق فى الملحمة ، أى التغلغل إلى أعماق البنية البعيدة Structure Profonde ومحاولة رصد هذه العلاقة الإيجابية التى يجب ان توجد بين الحاكى / المثقف والمتلقى / القارىء تؤكد الفعل الذى يشير الى ضرورة تبنى وعى جديد ، وهذا الفعل يكون بتجسيد الأحداث وتحديد فعل الحاكم فى رد فعل المحكومين ، فيظهر خلال لهب التعامل اليومى والدائب بينهما ضرورة الارتقاء الى وضع مغاير للوضع القائم .

وهذا الاستطراد الذى اضطررنا اليه كان لازما لتأكيد تطور الوعى خلال الوحدات المتوالية المستمرة فى الملحمة والتى تصل الى عشر وحدات ، فلا يمكن ان يتطور الوعى أو ينمو قط ، اللهم الا من خلال تفهم سير الوحدات الداخلية التى تؤكد فى اتساقها على تركيب العناصر الفاعلة فى العمل كله .

ويكون علينا من مراقبة العلاقة بين البنى وتآلفها فهم تطور الوعى وارتقائه .

على انه من الملاحظ اننا لن نفهم طبيعة هذه الوحدات بدون الهبوط الى عمق البنية الداخلية فيها .

وهذا يكون بمحاولة فهم المتواليات خلال استعارة أحد الأشكال اللحنية واستيعابها كمعادل ضرورى لفهم العمل كله .

وسوف نرى أن حرافيش نجيب محفوظ تقترب حثيثا إلى شكـل معين من هـذه الأشكال الموسيقية ، وهذا الشكل معروف فى التأليف المسرحى باسم (تنويعات على لحن) .

يتـردد فى المحاولات الـروائية منهـا منذ العصـر الباروكى مـرورا بـالعصـر الكـلاسيكى فالرومانسى حتى الآن (كانت اكثر المحاولات وعيا بهذا الشكل محاولة الكاتب العراقى أسعد محمد على الذى اكتشفه اثناء تحليله لرواية « البحث عن وليد مسعود »لجبرا ابراهيم جبرا . . ولم يكرر المحاولة أحد بعده) .

فلنشر الى هذا الشكل قبل أن نتابع روح التنويعات فى ملحمة الحرافيش .

تبدأ التنويعات فى الشكل الموسيقى بوحدة لحنية متكاملة فنيا يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد ابعادها عبر صيغ منوعة غير محدودة العدد . وعدد التنويعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة ، وقدرة المؤلف على الابتكار .

فى التنويع الأول ، مثلا ، يجسد المؤلف طابع اللحن : غنائى درامى تصويرى قياسى بحت ثم يبنى لحنا يبدو جديدا فى إيقاعه واصواته الفوقية لكنه فى جوهره يمت بصلة روحية بـاللحن الرئيسى .

التنويع الثانى يمكن ان يتم باستخدام (ايقاع) اللحن الاصلى وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير فى العلاقات الصوتية .

أما فى التنويع الثالث فربما ارتأى المؤلف الرجوع فى الصيغة الأساسية (اللحن الرئيسى) و عرضها كما هى ، لكن بتغيير فى الهارمونية والتوزيع الآلى ، او باضافة ابعاد جديـدة الى تلك الصيغة تعطى انطباعا بالتوسيع والتلوين .

ويبدأ التنويع الرابع بتطوير وتكثيف كافة الموضوعات (الألحان الاساسية والثانوية ، ما يشبه الذروة على ذلك التنويع أو حتى غيره من التنويعات) .

. . ويمكن أن تتوالى التنويعات الخامس والسادس والسابع . . الخ ، دون تحـدد ، على شريطة أن يكون كل تنويع ذا خصائص تقنية جديدة ، دون ان يبتعد عن اللحن الرئيسى على اعتبار أنه الاساس الذى تبنى عليه التنويعات ، فهناك تباينات فى كافة التنويعات : فى السلم

والاداة والاسلوب ، تلك العناصر التى تعبر اضافات فنية جديدة لكنها رغم ذلك يجب ان تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى على اعتباره المحور الذى تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وحول دائرته .

والثابت فى التنويعة انه كما يؤثر المحور فى الاجزاء فإن الاجزاء تؤثر بدورها فى المحور ، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الاطار العام (الشكل) للعمل كله .

وعاشور الناجى هنا يمثل ذلك المحور المقصود .

فلنحاول أن نبحث عن التنويعات فى ملحمة الحرافيش . .

بَيْدَ أن ثمة إشارة لابد منها قبل ذلك ، فمن الملاحظ هنا ان نجيب محفوظ لايطرح موضوعه الملحمى بتكامل ووضوح ، اذ يختلف فى هذا الى حد ما مع الشكل الموسيقى ، فالمؤلف الموسيقى يبرز فى البداية لحنا كاملا تعقبه تنويعات متباينة ، بينما نجيب محفوظ يقدم فى الحكاية الاولى لونا من ألوان الحكاية الأسطورة التى تتباين فيها الأحداث وتمضى فى بساطة وعفوية لتجسد لنا ملامح هذا البطل ــ عاشور الناجى ــ خلال المعوقات التى تواجه الجانب الخير فيه ، وقد ترسم لنا خلال هذا شخصية طيبة عفوية نقية ، لكنها لاتمثل (الشخصية الرئيسية) فى العمل كله .

ورغم مايتأكد أثناء الحكى من الهدف النبيل الذى انتهى اليه عاشور/الاب ، فاننا سرعان ما ندرك اثناء القراءة ، وحتى إكمال الحكاية الاخيرة ، ان الشخصية (النموذج) لاتكتمل الا باكتمال العمل الروائى كله

ويجب ألا تخدعنا الملامح شبه المتكاملة لعاشور الاول ، فان هذه الملامح تظل ناقصة مادمنا لم نلتق بمعوقاتها ونقائضها خلال الرحلة الطويلة مع الأحفاد .

وتتعدد التنويعات اللحنية . .

إن ملحمة (الحرافيش) تبدأ بحكاية (عاشور الناجى) الذى يبلور دلالات المؤلف فى التنويعة الأولى ، حيث تتداخل اجزاء وجوانب ونبرات وايقاعات وتنويعات جزئية وضمنية غزيرة تتصاعد فى خط صاعد ثم تهبط فى خط هابط ، وتعاود الصعود دون ذروة ثم تهبط دون تؤدة بهدف تكثيف الحركة الأولى ، فعاشور التقطه شيخ صالح ــ عفرة زيدان ــ وقد كان رضيعا

وحيدا فى الطريق العام ، فرباه ونشّأه على الفضيلة ، حتى إذا ما رحل الشيخ ولما يبلغ عاشور العشرين ، وجد عاشور نفسه وحيدا اللهم إلا من وازع الخير الذى غرس فى نفسه .

وتبدأ حلقة الخير والشر تتصارع فى عالم عاشور ، وتتمثل فى رفضه للخمارة التى يدفع اليها دفعا . وايثاره للعمل اليدوى النظيف الذى يرضى به ويحرص عليه ، وتهديه (رؤ يـة) الى الرحيل الى الجبل بعد ان كاد وباء (الكوليرا) يعصف بكل شىء ، ويرحل .

وتتوالى الأحداث : يتزوج عاشور للمرة الثانية بفلة (فتاة الخمارة) ويرزق بأولاد كثيرين كان أكثرهم قربا منه شمس الدين ــ من زوجته فلة ــ ، ويكون عليه بعد ان يعود من الجبل الى (الحارة) مرة اخرى ، ان يدفع به دفعا الى الاستيلاء على احدى دور الاغنياء ــ دار البنان ــ فيعرض حمايته على الفقراء ويأخذ من الوجهاء والأثرياء ليرد فضل مالهم على من يحتاجه .

وتتوالى الأحداث فيوشى به ويدخل السجن ويخرج ثانية فيعود الى حرصه على العدل بين الناس ، وعلى إيقاف شر الأغنياء ، ومحاولة أن يمسك بيديه السيطرة والعدل .

ولأن عاشور قد اهتدى الى قانون الحياة (الخير/ القوة) فمحق (البلطجية) محقا ، ولم يفرض اتاوة الا على الاعيان والقادرين ، فوفر (لحارته) كل وسائل الحياة الكريمة (فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت فى داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة) (ص ٨٥)

وليس أدل على شخصية عاشور ــ وقد صار بطلا شعبيا ــ من قولته التى انتهت بها الحكاية الأولى :

« اللهم صن لى قوتى ، وزدنى منها ، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين » .

الايقاع واللحن ..

يجىء شمس الدين ــ وحيد عاشور من زوجته الثانيـة ــ ليحل محـل والده الـذى يختفى فجأة ، ويحدد الابن الثانى فى آل الناجى طريقه حين يردد « لاقيمة لبريق الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير وحب الناس » (٩٥) .

ويرفض ــ منذ البداية ــ أن يداهن الأعيان أو يبتعد عن الحرافيش ، ويفهم دوره فلا ينحرف أبدا عن مفهوم الفتوة فى مقاومة الشر والقضاء عليه ــ الفتوة كما تعلمت هو حامى الحارة وراعيها وكابح قوى الشر فيها . . » (١١٨) .

ولا يهزم شمس الدين من الشر وانما يهزم من الزمن ، فالسقوط بفعل الزمن هو السقوط امام القانون العام للحياة ، وهو سقوط طبيعى يختلف كثيراً عن السقوط امام الضعف البشرى داخله باغفاله لقانون الحياة ــ القوة والعدل ــ وهو سقوط هنا يمضى فى خط سقوط عاشور الأب .

ويموت شمس الدين يبدأ إيقاع ثالث ، مغاير . .

إن سليمان يخرج من أصلاب آل الناجى بدون ان يحفظ (قانون) الفتوة ، فيتحالف مع الاعيان مما ينشأ عنه تصاهر (الفتونة والوجاهة) ، ويخلف التنازل تنازلات تالية ، وحين تسقط قوى الخير داخل الإنسان تسقط مبررات العدل والسعى اليه ، ويكون سقوطه هنا سقوطا دراميا من الداخل قبل أن يعقبه السقوط المدوى فى الخارج .

« وتجنب سليمان المعارك ما وجد الى ذلك سبيلا ، وآثر فى النهاية أن يحالف فتوات الحسينية ليتفادى مواجهة التحديات وحده ، وفقدت الحارة مركز السيادة الذى تبوأته من عهد عاشور الناجى .

وتغيرت صورة العملاق ومنظره ، ارتدى العباءة والعمامة ، واستعمل الكارتة فى مشاويره ، نسى نفسه تماما ،ثمل حتى أصابه خمار الانحراف . ومضى يمتلىء بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوى » (١٥٣)

وتمضى تنويعة لتأتى أخرى . .

إن سماحة ــ من آل الناجى ــ فى سعيه الى العدل ومقاومة الظلم يقضى عمره كله هاربا فى عالم (كافكاوى) قاتم ، فهو يحيا حياة الهارب المطارد تحت اسم آخر ــ بدر الصعيدى ــ . ويطلق اللحية منتظرا سراب العدل فى مجيئه المستحيل .

وتظل العدالة مطاردة دائما فى شخص سماحة لاكثر من مرة حتى يأتى أحد الأحفاد فى الحكاية الخامسة ليبدأ إيقاع جديد .

إن (قرة عينى) يقترب بحكايته ــ الى حد كبير ــ من حكاية ايزيس واوزوريس فى التراث الفرعونى ، كان قرة عينى طيبا ورمانه ــ الأخ ــ شريرا ، وعلى حين غرة يكتشف قرة أن رمانة كان على علاقة بعزيزة وأنه ينوى أن يهجرها بعد أن سلبها أعز ما تملك ، ويحاول اقناعه بالزواج منها دون جدوى مخبرا إياه أنه يحب شقيقتها رئيفة وانه ينوى بالزواج منها ، وتستيقظ قوى الخير داخل قرة ويتقدم للزواج من عزيزة عطفا عليها .

وتمضى ملحمة الخير والشر ليتمكن الاخ الشرير من القضاء على قرة اثناء رحلاته التجارية ، بينما ينمو ولده ــ عزيز ــ دون ان يتقدم للانتقام ــ على عكس الاسطورة الفرعونية ــ من قاتل ابيه ، ويتأكد القانون فى الملحمة من السعى وراء العدالة دون جدوى ، وبالتبعية ، افتقاد مبررات القوة (الفتونة) فى أسرة الناجى . .

وفى حكاية (شهد الملكة) نلتقى مع تنويعة لها ايقاع تقنى مغاير تماما ، فنحن أمام امرأة بارعة الجمال ــ من آل الناجى ــ تمثل وجها قاتما من وجوه النوازع البشرية ــ الغرور ــ ، مما ينشأ عنه انحدار قيمة العدالة امام اختياراتها . .

إن زهيرة ــ وهذا هو اسمها ـ تقترن بأكثر من رجل (عبده الفران / محمد انور / نوح الغراب . .) ، غير انها تكون لعنة لكل من يقترن بها ، أو يحاول النيل من شهدها ، إذ انها تمثل الغرور الانسانى فى أخطر معانيه ، ومن ثم ، يأتى المصير من جنس الموقف بالقتل غيلة فى وضح النهار .

وإذا كانت زهيرة تمثل مجازا ، مرسلا لغرور العظمة ، فان ولدها ــ جلال ــ يمثل تنويعة مماثلة تمضى عبر امكانات الاستمرارية التى تخدم الشكل والفكرة فى آن واحد .

إننا امام تنويعة جديدة نابضة بالايقاعات الملونة والاختلاف الحاد بين السائد والممكن ، فى عرض ملحمى متدفق ، ناتج عن فعل الشخصيات لتأكيد اللحن الأخير .

إن جلال ــ صاحب الجلالة ــ مثل أحط وجوه الفتوة وادناها فى السياق الملحمى المتوالى

يفقد جلال اتزانه تحت رحيل خطيبته ــ قمر ــ فاذا به يبحث عن الراحة والطمأنينة فى اى شىء ، فى الفتونة ، البحث عن الخلود ، الخمر ، الشباب ، المئذنة . . الخ ، غير ان شخصيته التى تتمثل فى نهاية الأمر فى الطغـان تنتهى به الى نهاية مروعة فى حوض شرب الدواب بعد أن تقضى عليه احدى عشيقاته .

والملاحظ أن هذه التنويعة وإن بدت أنها فى بداياتها ــ مع شهد الملكة ــ تظهر دون تمهيد ــ فقد تعمقت هنا وتلونت بمعالجة فنية بديعة ، إن محفوظ ظل يضيف إلى هذه التنويعة العديد من التفاصيل الناتجة عن نمو الحدث وتطوره ، وظل يضيف إلى الموضوع الأساسى خلال الموضوع الفردى ما يصل بتنويعته إلى ذروة التوصيل الذى انتهى إلى هذه النهاية .

إن الحد الأقصى لهذه التنويعة تصل فى نهايتها عند آخر فقرة فى الحكايـة ، وهى فقرة لا يمكن تجاهلها قط ، وهو ما يضطرنا إلى إثباتها ، يقول آخرمتن فى الحكاية السابقه بعد ان تناول جلال السم دون أن يدرى :

« وعـثر فى تخبطه بجسم بـارد ، آه إنه حـوض الـدواب . اجتاحته فرصة النجاة ، انحنى فوق حافة الحوض ، فتهاوى إلى أسفل . مد ذراعيه فغرقتا فى الماء ، لامست شفتاه الماء المشبع بالعلف . شرب بنهم ، شرب بجنون . صرخ صرخة مدويـة ممزقة بوحشية الألم ، غاص نصفه الأعلى فى الماء العكر ، تقوض نصفه الأسفل فوق أرض مغطاة بالروث ، كفنته الظلمة الحالكة فى تلك الليلة المثيرة المفزعة من ليالى الربيع . . . » (٤٤٢) .

وتستمر التنويعات لتمضى فى خط دائرى ، فمع أن كل تنويعة (حكاية) ، فى ملحمـة الحرافيش تنم عن روحية أصيلة أو خـاصية أسـاسية فى اللحن الأصـلى ، وتكرار للمـوضوع الرئيسى بشكل ما فى كل مرة ، فإن التنـويعتين الأخيـرتين فى الملحمـة يمضيان ليكمـلا دائرة (الفكرة الثابتة) فى العمل كله .

فى الحكاية التاسعة نحن أمام فتح الباب ــ رمز آل الناجى ــ الذى وفق أخيرا فى أن يستعيد (الفتونة) رمز القوة عند عائلته ، رمز الحاكم الصالح عند عاشور وليس جلال ، وينجح فتح الباب ــ بالفعل ــ فى استرداد الفتونة لتحقيق آمال الحرافيش .

لقد استطاع أن يستثمر غضب الحرافيش ويمضى بهم لانتزاع حقوقهم ن بين فكى السادة ، غير أنه لم يكن مؤهلا لحمل النبوت ، انه « لم يقبض فى حياته على نبوت ، وجسمه الهش لا يصمد لضربة يد » ، ومن ثم ، فان العدل بدون القوة سوف يظل يتيما ضعيفا لا حول له ولا قوة .

لقد حقق حلم الحرافيش لكنه لم يستطع أن يحوله إلى واقع .

كان عليه بعد أن قضى على الفتوة السابق ، الفاسد ، أن يعد الحرافيش ، ويتحدث كثيرا عن الغد ، حديثا رومانسيا ، غير أنه لم يستطع أن يكبح جماح (رجال العصابة) من حوله ، إنهم ما زالوا يتمتعون بامتيازاتهم ، ويستولون على خير ما فى الأتاوة التى تفرض ، ويعيثون فى نهاية الأمر فسادا بين البطالة والبلطجة .

كان يملك حلم الحرافيش ولا يملك سيوفهم . .

وكثيرا ما رُئى فى الفترة الأخيرة من حياته يغلظ القول :

ــ على اللعنة إن خنت جدى لحظة واحدة !

وحين كان يسأل :

ــ وكيف تتحدى القوة ؟

يقول :

ــ الحرافيش

فقالت له جدته باشفاق :

ــ سيقتلونك قبل أن تتصل بأحد منهم (٥١١) .

وصحت نبوءة جدته ، فقد اشتد الحذر بالعصابة وراقبوا الحرافيش بالإرهاب والعنف ، فاذا هو ذات صباح محدد الإقامة لا حول له ولا قوة ، ولا يلبث أن يعثر عليه « جثة مهشمة »

ونقترب أكثر من اكتمال الدائرة فى التنويعة الأخيرة .

وإذا كانت شخصية عاشور/الأب تمثل جزءا كبيرا من (الفكرة الثابتة) فى العمل كله ، فإن ثمة شخصيات تمثل متواليات ثانوية تؤثر فى تكوين اللحن ولا تمثل التنويعة الرئيسية فيه ، ويمكن أن نضيف إلى شخصية عاشور الأب شمس الدين وفتح الباب ، غير أن شخصية عاشور الأخير ــ فى الحكاية الأخيرة ــ تعمل على صهر العناصر النغمية كلها فى قالب التنويعات ، ومن ثم ، إكمال اللحن .

إننا خلال قراءتنا للحكاية الأخيرة لا نخطىء هذا الإحساس الذى يؤكد أننا أمام اللحن الأخير الذى يكون على امتداد الملحمة كلها تنويعاته التى تبرز احيانا أو تختفى احيانا أخرى ، غير أن هذا اللحن الأخير يظل بمثابة (الفكرة الثابتة) كما يقال ، فى السيمفونية الرومانسية ، فى لحظة الاكتمال الأخير .

لقد ادرك عاشور الحفيد قانون (الفتوة) ، فعرف كيف يحمل التوت الى جانب النبوت .

لقد عرف الضعف الإنسانى فحاول أن يقلع عنه ونجح فى هذا حين اختار أن يفارق اثنين (حب المال وحب السيطرة على العباد) فاقلع عنهما ، وسار بين الحرافيش سيرة حميدة ، وراح يعمل قبل زمنها طويلا ليعيد عصر عاشور الجد ــ عاشور الناجى ــ وقد كان فى فترة التأملات والتدبير دائم الإقامة مع الحرافيش دائم الحوار معهم :

ــ ماذا ينقصكم ؟
ــ الرغيف . .
ــ بل القوة !
ــ الرغيف أسهل منالا . .
ــ كلا !
ــ إنك قوى عملاق فهل تطمح إلى الفتونة ؟
ــ ثم تنقلب كما انقلب وحيد وجلال وسماحة !

ـ أو تقتل كما قتل فتح الباب . .
ـ حتى لو صرت فتوة صالحا فما يجدى ذلك ؟
ـ نسعد فى ظلك .
ـ لن تكون صالحا أكثر من ساعة !
فيتساءل عاشور :
حتى لو سعدتم فى ظلى فماذا بعدى ؟
ترجع ريمة لعادتها القديمة . .
لا ثقة لنا فى أحد ، ولا فيك أنت !
فابتسم عاشور قائلا :
ـ قول حكيم
ولكنكم تثقون فى أنفسكم (٥٥٣ ، ٥٥٤) .

وانتهى تأمله الطويل وحواره الدائم معهم بايقاظ الظلم داخل أنفسهم أولا ، وايقاظ الوعى فى دخيلتهم بعد ذلك ، فعادت الفتونة من جديد فى آل الناجى ، وعاد معها قانونها الذى يتلازم فيه القوة والعدل ، أو التوت والنبوت .

ـ العدل خير دواء .
ـ إنى أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان (٥٦٢) .

وعلى هذا النحو ، استطاع عاشور الأخير أن يصور اللحن الملحمى عبر إضافات التقنية الأخيرة فى العمل كله ، فنحن نعثر فى نهاية الملحمة على تعميق وتكثيف العلاقات الداخلية ، وتباين الإيقاعات المتداخلة والاكثار من عمليات التفاعل بين التنويعة الأولى وبقية التنويعات ، دون أن يبتعد صاحب الملحمة قط عن طابع اللحن الرئيسى .

وقد يكون من المفيد أن نحول الإيقاع الموسيقى إلى إيقاع ملحمى خلال عديد من الإشارات التى جهد المؤلف فى تضمينها فى نهاية الملحمة :

(١) سرعان ما ساوى فى المعاملة بين الوجهاء والحرافيش وفرض على الأعيان اتاوات ثقيلة

(٢) بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء .

(٣) . . وقام هو فى الحارة عملاقا كالمئذنة ولكنه فى الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء والطمأنينه (٥٦٤/٥٦٥) .

وعلى هذا النحو ، عرف عاشور الحفيد قانون الحياة ، وتملك النبوت فى الوقت الذى تملك فيه التوت ، وقد كان واعيا أشد الوعى أن عاشور الأول وان خلق من الحرافيش قوة ، فإنه لم يستطع أن ينتصر دائما على نفسه ؛ إذ سقط مرة فى حمأة الذات ، ومن هنا ، فقد « تم له تحقيق أعظم نصر وهو نصره على نفسه » .

ولأول مرة ، فإن أحد أحفاد عاشور الناجى يذهب إلى التكية ليرحب بالأناشيد ويفهم مكنونها ، لقد اهتدى الى سر الحياة فأحس (كأن الأناشيد الغامضة تفصح عن اسرارها بالف لسان)(٥٦٧) .

(٦) الوعى الممكن

وتتعدد أبنية الوعى ودرجاته . .

فالوعى الواقعى ــ السائد ــ يسبقه نوع آخر من الوعى الخاطىء ـ السلبى ــ ، كما يلحق به نوع تالٍ من الوعى الممكن ــ الطموح .

الوعى الأول يظل وعيا جامدا لايرقى الى الفعل ، والوعى القائم أو السائد هو وعى يمثل حالة المجتمع فى وضع استاتيكى ثابت وفى فترة زمنية معينة ، الخروج منه هو الخروج بالوعى الذى يرقى الى الفهم والتطور والتغيير .

ولهذا ، فإن الجماعة تعانى من ذاتها فى الوعى القائم دون أن تكشف قوانين التطور والتطلع إلى عالمٍ آخر لاتتوفر شروطه فى عالمها ، غير انه اذا توفرت عدة أسباب يبلورها المثقف (الحاكى) هنا ، يمكن بها أن يصل الى العالم الذى يطمح إليه .

ثمة منطقة قائمة دائما بين الوعى السائد والوعى المرتقب

ومعنى ذلك أننا عندما نريد دراسه وقائع الوعى الجماعى ، أو بدرجة أكثر ، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعى مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما ــ كما يؤكد جولدمان فى كتابه الهام Marx-isme et Scienees humaines فإنه يلزم البدء بالتمييز الاولى بين ذلك الوعى الواقع بماله من مضمون خصب غنى متعدد ، وبين الوعى الطموح على اعتبار انه يمثل الحد الاعلى من التلاؤم الذى يمكن ان تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها .

وعلى هذا النحو ، تتعدد أبنية الوعى ، وتتحدد خلال الواقع الذى تعكسه القراءة فى ملحمة الحرافيش ، فهذا الوعى الأول ــ القائم ــ هو حصيلة تغييرات تاريخية واجتماعية عديدة دفعت بهم الى هذا الواقع الذى يعيشون فيه ، فهم على هامش الحياة دائما ما دام هناك حاكم لا يحرص عليهم ، أى ، لا يحرص على منابع القوة ومحاولة الاستفادة بها لتعيمق الشرعية التى يسعى اليها ، وهم فى مركز الوعى الايجابى الذى يدفعهم الى الحركة ، ومن ثم الثورة على ظالميهم ما دام الحاكم يعى أهميتهم ، والمكانه الهامة لهم فى منظومة الحياة التى يحياها فى هذا الإطار .

والدرجة التى تكـون دائما بـين واقعهم الاول ـ الثابت ـ واقعهم التالى ــ المتحرك ــ هى الدرجة التى يستطيعون بها الترقى الى هذا الوعى الهام الذى يسعى الى تغيير الوضع القانونى خاصة لهم فيصبحون مشاركين فى إدارة الحركة بل وصانعيها .

وسوف نحاول كشف بعض أبنية الوعى أكثر حلال العودة إلى حكايات الملحمة ، لنقرأ فيها هذه المرة قراءة رأسية ــ بعد الأفقية ــ لنرى إلى أى حد تطور الوعى « الممكن » ، الذى كان قبل هذا التطور يمثل عناصر الواقع « السائد » .

وسوف نرى ان هذا التطور كان يمضى خلال القانون الثابت : القوة والعدل .

لقد كان معيار الخير عند عاشور الناجى دائما هو تنبهه لإغراءالقوة والاستسلام لتأثيرها ، ومن هنا ، ابتعد عن هذه المؤثرات فتحددت فلسفة عاشور الاول مع الحرافيش بقوله :

(. . لم استأثر بالمال لنفسى ، اعتبرته مال الله . واعتبرت نفسى خادما فى إنفاقه على عباده ، فلم يعد يوجد جائع ولامتعطل) « ٨٠ » .

كان على الحرافيش ان يجاوزوا واقعهم القديم الى واقع جديد يدعو إليه عاشور ، وهو واقع كامن فى اعماقهم وان لم يستطيعوا العثور عليه او اكتشافه ، حتى اذا ما سعى اليه عاشور وعمل له كان عليه ان يتعامل مع اصحاب المصلحة الحقيقية منهم ، ومن ثم نجح فى البلوغ بهم الى مرتبة أعلى .

وكما وصل عاشور الاب الى قانون الوجود عند الحرافيش ، استطاع عاشور الأخير الاهتداء له ، وتأكد ان الدرجة التى يستطيع معها ان يحقق العدل بين الناس هى التى يستطيع بها ان يقبض على القوة بيد من حديد ، ويعتمد فى هذا على أولئك الحرافيش الذين يكتشفون واقعهم فى ضوء الفعل القائم .

والصفحات الأخيرة من حكاية التوت والنبوت ـ الحكاية الأخيرة ـ زاخرة بهذا الواقع الذى يسعى فيه صاحبه الى إقامة حكمه على أساس العدل ، واقامة العدل على اساس الشرعية التى تتمثل فى القوة وتتحصن فيها .

٧- الصمت والتحول

يلاحظ أن فترة الانتاج الابداعى عند نجيب محفوظ كان يعقبها ـ دائما ـ فترة جدب أو صمت طويل .

وكانت هذه الفترة تبدأ مع الأحداث الكبرى فى تاريخ مصر وتنتهى بانتهاء فترة زمنية طويلة على حدوثها .

وقد بدا هذا واضحا مرتين : إحداهما كانت عقب ثورة ١٩٥٢ مباشرة ، والأخرى ، كانت عقب هزيمة ٦٧ مباشرة . .

فلنتمهل اكثر عند بداية المرحلتين لنرى تأثير هذا ــ فى المقام الاول ــ على تطور الشكل الفنى وصعوده الى قمة التطور والاكتمال مع تطور المضمون الانسانى .

فمن الملاحظ ان الفترة التى تلت ثورة ٥٢ فى مصر ، ولفترة طويلة ، لم يكتب نجيب محفوظ شيئا جديدا ، ففى الفترة السابقة لهذا العام ــ ٥٢ ــ كان قد انتهى من ثلاثيته التاريخية ، وانتهى من رواياته التاريخية التى استلهم فيها تاريخ مصر الحديث : القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، وشغل بين عامى ١٩٥٢/٤٦ باعداد الثلاثية وكتابتها : بين القصرين ، قصر الشوق ، والسكرية ، حتى اذا ما جاءت الخمسينات ، كان محفوظ ، على العكس من الأحداث الكبيرة التى جاءت مع ثورة يوليو فى مصر ، قد راح فى سبات طويل .

ولانعثر على سببٍ واحد فى تفسير هذا الصمت ، اللهم إلا عند نجيب محفوظ نفسه ، فابن ثورة ١٩١٩ وصاحب المبادىء الوفدية القديمة كان قد وقف مشدوها امام الثورة الجديدة المغايرة للثورات السابقة فى تاريخ مصر ، ومن ثم شغل فى هذا التغيير الذى كان يدور أمامه ــ وليس داخله ــ ومن ثم لم يخلف ما يمكن أن يدفع به الى التفاعل معه والتعبير عنه .

وفى هذه الفترة التى امتدت قرابة سبع سنوات ، كان الكاتب يفسر صمته ، ولأكثر من مرة ، بأنه يعود الى انه كتب كل ما عنده ، وانه قد افرغ كل ما لديه من الاجتهاد الفنى ، وسوف يكتب مرة أخرى فى حالة واحدة ، هى ، ان يواتيه المضمون الانسانى الجديد .

وقد كان قمينا أن تدفع به انتصارات ثورة يوليو إلى اعادة النظر فى الكتابة ، فبعد عدوان ١٩٥٦ ، وتأميم قناة السويس ــ تحديدا ــ بدأ نجيب محفوظ (كما صرح لى فى محضر نقاش) ، يعيد النظر الى موقفه الايجابى من هذه الثورة لقد كان يتخذ موقفا حياديا منها بعد قيامها ، بل وقد كان أثناء أزمة ١٩٥٤ ينحاز ضمنيا إلى محمد نجيب على أساس أن هذا الأخير يميل إلى فكر الوفد فى تحالفه مع القوى السياسية قبل الثورة ، ومع أن محفوظ لم يتخذ موقفا كتابيا واضحا من هذا ، فإن انحيازه للجانب الآخر المعادى لجمال عبد الناصر جعله يميل ــ فكريا ــ إلى الجانب الآخر .

وقد تحول هذا كله فى اتجاه آخر حين بدأت انتصارات ثورة عبد الناصر تترى ، فدفع به هذا كله إلى البحث عن شكل جديد يتواءم مع النقلة الهائلة فى الواقع .

وقد انعكس هذا التحول الجديد فى رواية (أولاد حارتنا) التى استطاع أن ينشرها مسلسلة عام ١٩٥٩ بما فيها من شكل فنى متطور وفى اتجاه مغاير لأعماله السابقة .

وقد توالت محاولاته فى هذا الاتجاه بتعدد النقلات الفنية والتطور الروائى الكبير بين عامى ١٩٦٧/٥٩ فصدرت له أعمال روائية وقصصية كثيرة لعل من أهمها فى العالم الروائى : اللص والكلاب ، السمان والخريف ، الطريق ، ثرثرة فوق النيل . . حتى وصل فى تطوره الفنى الى اقصاه مع رواية : ميرامار .

غير أنه بمجىء هزيمة ١٩٦٧ التى صكت أسماع الجميع ، راح نجيب محفوظ ـ كعادته مع الاحداث الكبرى يركن الى الصمت ويجتر ألم النكسة ، وهذا واضح تمام الوضوح فى قصصة التى نشرت فيها بعد تحت عنوان (تحت المظلة) ، يحاول فيها ان يجسد بشاعة اللحظة باحثا فى الوقت نفسه للخروج من عالم الهزيمة بالبحث عن تجاوزها .

والجدير بالذكر ان محفوظ لم يعثر على شكل روائى ضخم فى هذه الفترة ، وانما راح ينشر انطباعاته فى مجموعاته : خمارة القط الأسود ، تحت المظلة ، حكاية بلا بداية ولا نهاية ، شهر العسل ، الجريمة . . ثم راح يكتب عدة روايات لم يصل فى احداها الى الشكل الفنى المتميز فعرفنا له ، منذ بداية السبعنيات ، روايات من أمثال : المرايا ، الحب تحت المطر ، الكرنك ، قلب الليل ، حضرة المحترم .

لقد جهد محفوظ فى رسم شكل مناسب فى أعماله الروائية الجديدة ، غير أن وصوله الى ذروة الشكل الفنى ، كان بمجىء روايته (ملحمة الحرافيش)التى كتبها بين عامى ١٩٦٧/٦٥ ، ثم نشرها مسلسة فى كتاب عام١٩٦٧ .

فالحرافيش ملحمة تحمل رموزا جمالية كثيرة ، ودلالات فنية متعددة قلما نجدها فى اى عمل آخر من اعماله منذ (اولاد حارتنا) التى كتبها فى نهاية الخمسينات .

فلنشر الى اهم عناصرها ، الزمان : المكان ، الشخصيات ، الرمز . . وما الى ذلك لنرى الى اى مدى كانت ملحمة (الحرافيش) مرحلة متميزة فى كتابات نجيب محفوظ من منتصف السبعينات حتى الآن .

٨ـ الزمان والمكان

إن ملحمة (الحرافيش) تحمل تاريخ الكون ، ومن ثم ، يصعب أن نعثر فيها على زمان بعينه أو مكان محدد .

ولأن (الحرافيش) ترتبط بفضاء (أسطورى) لا يمكن إغفاله ، فانها تحمل ، بالتبعية ، مظاهر الرمز والايحاء بما يقلل من بواعث الواقعية .

ذلك ، لأن الواقعية يتأكد فيها الزمان ويتحدد ، ومن هنا ، فان التسلسل الزمنى يخضع لعناصر صورة أخرى داخل النص سواء فى القص أو الحكى .

فالزمان يخضع لعدة عوامل أخرى كثيرة . .

فهو يتصل بزمان محفوظ السرمدى ء المطلق ،وفى الوقت نفسه ، ينفصل عن (تاريخ) الحرافيش او الفتوات او التكايا او الحارات الى غير ذلك من الرموز التى يميز بها عالم الكاتب .

ورغم أن العالم الاسطورى يخيم على حكايات الملحمة ، فانه لاشىء يوحى قط ، باهتمام الكاتب بعنصر الزمن أو حركته ، وهو إهمال مقصود لذاته .

وهذا الإهمال يعود ـ كما نقرر الى الجو الخاص للعمل ، وهو ما يختلف فى الاجواء الاخرى فى اعمال أخرى (على سبيل المثال : الثلاثية والباقى من الزمن ساعة) ، ففى اعماله الاخرى نتأكد ان الزمن هو الحقيقة الازلية الوحيدة التى تتحكم فى كل الجزئيات حوله ، وهو الترمومتر الواضح القاطع على ان الزمن يمضى الى الامام ويترك اثره فيمن حوله ، اما هنا ، فان الزمن متوقف متجمد فى لحظة (الحدث) كما هو الحال فى الحكايات الشعبية .

وقد نعثر فى الحرافيش على زمن ممتد ، محدد ، غير ان زمن الحكاية ينتفى فى غيبة مفردات خاصة يحاول ان يحدد فى اطارها كما هو الحال فى عديد من اعماله المعنية بالزمن ، فضاء زمنيا رحباً ، انه كثيرا ما يردد فى الملحمة جملة تقول « الزمن لن يتوقف وما ينبغى له » .

وهو ما يقال بشكل متطابق على المكان . .

فعلى الرغم من ان عالم (الحرافيش) هو عالم واقعى ، محدد ، ملىء بـالتكايـا والحارات والساحات والسور العتيق والقهوة والبوظة . . وما الى ذلك من مسميات عالم محفوظ ، فإن المكان لم يتحدد ، قط ، بواقع جغرافى نستطيع معه أن نشير الى تضاريس أو أقطار أو مفردات تدل على فضاء المكان أو تقصده فى حد ذاته .

الكون يظل هو المكان الوحيد

وتاريخ البشرية يظل هو الزمان الوحيد

وقد يكون من المفيد أن نورد هنا رأى نجيب محفوظ فى الفضاء المكانى أو الزمنى حين قال : (الشرق الأوسط ، ١٥/٢/١٩٨٥) :

ـ لقد تصورت الدنيا زمانا ومكانا ، بخيرها وشرها . . كل الازمنة وكل الامكنة وكل الناس يسبحون فيها فى مواجهة بعضهم البعض يظنون إنهم احرار . . وحركاتهم مرصودة ومواجهاتهم محسوبة على اختلاف انواعها واساليبها ليس منها الا التنفيذ ، وليحسنوا او ليسيئوا ، فيسقطون فى الشر أو يترفعون عن الحضيض ، ليكون الإنسان انسانا حقيقيا .

(الشرق الاوسط ، ١٥/٢/١٩٨٥):

٩ـ ابعاد الشخصية

تعتمد الحرافيش فى شخصياتها على الشخصية المحورية دائما ، وفى اطار صراع الشخصية مع الظروف المعاكسة لها (المال/الوجاهة/النفوذ . . الخ) او مع عدة شخصيات أخرى لتأكيد الحدث الرئيسى فى العمل .

وثمة عناصر درامية او ملحمية يمكن ان نشير لها حين نتوقف عند هذه الشخصية المحورية فى اطار (الملحمة) وفى اطارها . .

ومن هذا ما يلاحظ أن هذه الشخصية تظهر وتختفى طيلة اللحن الرئيسى تحت مسميات اخرى واحداث متباينه ، كما قد يدفع الكاتب ببعض الشخصيات الاخرى لتلعب دور(حامل الرأى) بدلا من الشخصية المحورية ، غير انها لا تلبث ــ فى جميع الحالات ــ ان ترتد مع الحدث الى نقطة المركز من جديد .

أى أن كل الظروف والروافد تلقى جميعها فى مجرى الشخصية المحورية .

وخلال هذه الشخصية وخلال حركة الفعل الايجابى او الفعل السلبى تتأكد درجة الوعى ، فهى تبدأ من الفعل الخاطىء لتصل منه الى الفعل القائم ، وتتحدد محاولات هذه الشخصيات لتنتهى الافعال مجازا الى درجة من درجات الوعى الوسيط ، فبعضها يجاوز الوعى الواقع ــ كما هو الحال عند عاشور الاول او عاشور الحفيد ــ ويجاوزه الى الوعى الذى يتعدى الواقع لما يجب أن يكون ، غير أن بعض الشخصيات الأخرى ــ من آل الناجى ــ تظل دائرة فى حيرة الوعى الخاطىء أو انتفاء الوعى الإيجابى .

ويبدو أن التحول فى الشخصيات أثناء توالى الإيقاعات الفنية يشير إلى تغيير فى مستويات الوعى ، فقد تحمل شخصية مستوى كاملا من الوعى الممكن كعاشور الناجى ، غير أن هذا الوعى يكون قد سبقه وعى سائد أو حتى خاطىء بحكم الصراع بين الخير والشر أو بين الصواب والخطأ ، وبمجرد أن يرحل عاشور الأول وولده شمس الدين حتى نلحظ هبوطا فى درجات الوعى تتمثل فى هذه الأنماط / الشخصيات الهابطة فى دائرة المحاق ، حتى إذا ما أشرف لحن الختام على نهايته ، تبدو العديد من التنويعات التى تقترب وتبرز رويدا من ختام الملحمة لتصل إلى درجة الوعى الفاعل خلال مواقف الشخصيتين الأخيرتين .

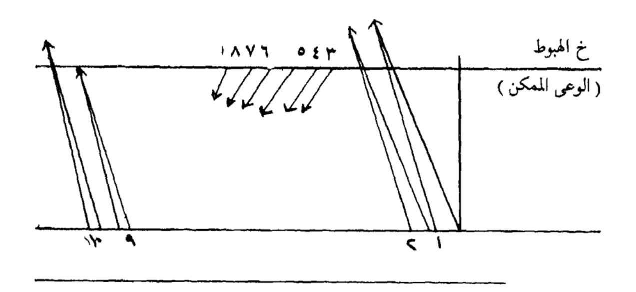
إن فتح الباب وعاشور الحفيد يمثلان تنويعتين لهما خصائص فريدة دون أن يبتعدا عن اللحن (الموضوع) الرئيسى بل يكوّنان جزءا من ادواته وأسلوبه ، وأن كانا يتميزان بما يمكن أن يضيف إلى لحن الختام تنويعة أساسية .

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر . .

ولأن العناصر الفاعلة تتماثل فى الفعل الإيجابى للبطل ، فيتحول إلى أسطورة ، فإن الشخصيات تتشابه إلى درجة يمكن معها أن يمزج هذه الشخصيات كلها فى شخصية واحدة ، فاذا الشخصيات تتشابه فى عديد من الخصائص وتتمازج فى عديد من الصيغ ، غير أنها فى نهاية الأمر توحى بخصائص تقنية مثيرة تؤدى إلى شخصية واحدة هى شخصية عاشور الناجى .

إن عاشور الناجى ـ وهو ما تقدمه لنا بشكل ما ، التنويعات المتوالية ـ يبدأ مع تطور الأحداث والوقوع بين طرفى الشر والخير ليدرك من هذا كله قانون الكون ، فيصل فى نهاية رحلته إلى رموز هذا القانون بايثار العدالة والاكثار من الحرافيش حوله .

واللحن كله يؤكد (الأثر) الرئيسى للملحمة من خلال مصائر الشخصيات التى تكون أفعالها منبثقة من هذا الأثر الرئيسى على اعتبار أنه يمثل درجات الوعى فى هبوطها أو صعودها كما يوضحه لنا هذا الشكل .



الأرقام ١ ، ٢ ، ٩ ، ١٠ تشير إلى الشخصيات التى تبدأ من خط الهبوط لتصل منه (سواء الشخصيات الأولى أو الأخيرة) إلى خط الصعود وتجاوزه ، بينما بقية الشخصيات بما تمثله الأرقام ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ تشير إلى هذه الشخصيات التى تبدأ من خط الصعود (بفعل السلف) لتصل إلى خط الهبوط .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة فى الشخصية ، غير أن هذه التباينات هى التى تمثل فى نهاية الأمر الإضافات الفنية التى تكون من أدوات البناء فى اللحن الرئيسى (أو الشخصية المكتملة) ، وهى إضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى ومكملة له .

وهنا نصل إلى عنصر ثالث .

إذ أن اختفاء الشخصيات الصاعدة ــ بالموت أو الاختفاء ــ لا يعنى فناءها ، وإنما تناميها خلال عناصر الإيجاب فى الشخصية الأخرى ، فالموت أو الحياة ، أو تطور الحياة يعنى علوا أو هبوطا فى الخط البيانى للكاتب .

معنى هذا أن الوعى وتجاوزه يظل أهم سمات الشخصية فى تطورها الإيجابى ، فى وقت يتأكد فيه العكس ، فان هبوط الوعى إلى أقصاه ــ درجة الوعى المزيف ــ يحول دون استمرار الشخصية إلى ماتصبو له أسرة الناجى وعلى رأسها عاشور .

ومن نافلة القول هنا أن نعيد ما سبق أن فصلناه من قبل ، إن ادراك قيمة العدل تظل مرهونة دائما بادراك قيمة القوة والسعى إليها .

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قوة (الحرافيش) والتنبيه اليها فقط ، وانما محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل ، بأن يحاول الحاكى أن يؤكد أن الكشف عن هذا القانون يكون بالسعى إلى تغيير (الحالة) الساكنة التى تحول بين الناس وبين تجاوزها .

وقد يكون من الأوفق أن نرى هذا بشكل أكثر دقة حين نحاول أن نصيغ رموزه خلال الشكل الآتى :

آل الناجي	العدل	القوة
عاشور الناجى	×	×
شمس الدين	×	×
سليمان	—	—
سماحة	—	—
قرة عينى	×	—
زهره	—	—
جلال	—	—
سماحة	—	—
فتح الباب	×	—
عاشور	×	×

لقد كان عاشور الأول ، أول من فهم رمز القانون ، ومن ثم حرص عليه ، وسار بعده ولده شمس الدين ، غير أن آل الناجى بعد ذلك راحوا يمضون فى تنويعات غافلة عن القانون العام أو اللحن الرئيسى ، ومن ثم ، لم نعثر على أى منهم من حاول الوصول الى أقصى طرفى القانون (التوت / النبوت) حتى وصلنا إلى عاشور الأخير ، لقد استفاد بتجارب آل الناجى السابقة كلها ، فراح يحرص دائما بعد تأملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والفعل .

ومن ثم ، فإن كلمات الحاكى الأخيرة تزخر بالإيحاءات التى تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الحفيد ، يقول المتن :

« وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب ، وأنشأ كتابا جديدا ليتسع لأبناء الحرافيش . . (و) قام فى الحارة عملاقا كالمئذنة ولكنه فى الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء والطمأنينة » (٥٦٥) .

بيـد أن هناك عنصـراً أخيراً لا يمكن اغفـاله فى رصـد إطار الشخصيـة المحـوريـة فى الحرافيش ، ونقصد بها السمات الملحمية التى تتميز بهـا الشخصية ، ومن أهمهـا ما يتصـل بالطفولة أو البيئة التى أثرت فى البطل أو الرؤ ى أو الأحلام الكثيرة التى امتلأت بها الملحمة .

إن طفولة عاشور الناجى ــ خاصة ــ تظل حدثا غير عادى ، فقد عثر عليه الشيخ عفرة زيدان أثناء سيره إلى المسجد، وقد كان (لقيطا) ، وقد كانت طفولته تخلو من الإثم ، وما كاد يبلغ العشرين حتى رحل عنه أبواه بالتبنى ، فلم ينزلق قط فى الرذيلة ، ولم يطلب قط ــ كشقيقه غير الشقيق ــ ما فى يد الناس ، ولم يستخدم قوته ــ كغيره ــ فيما يضر الآخرين .

وتتدخل العناصر الطبيعية لتجسد شخصية عاشور معنى مجردا يجسد (النموذج) الواحد فى آل الناجى فيما بعد ، فالطاعون الذى يحل بأهل الحى يدفع به إلى الهجرة بعد رؤ ية تدفع به إلى الجبل ، ويدفع به الجبل لشهور إلى محاولة التقرب من أناشيد التكية ومحاولة فهم قـانون الكون أكثر ، ويعود بعد زوال الخطر لتجسد ملامحه الشخصية أكثر هذا العالم الذى تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفى النبيل : السبيل ، الزاوية ، الحارة ، التكية ، الطير . . وما إلى ذلك .

وقد يكون الحلم أو الرؤ يا من أكثر العناصر الملحمية تشكيلا فى شخصية عاشور هنا ، فهو يحلم مرة بالشيخ عفرة زيدان ــ الأب الذى تبناه ــ ليدفع به إبان الكوليرا بعيدا عن القبر ، وهو مرة أخرى يلتقى ــ فى الحلم كذلك ــ بعيدا إلى الطريق (الخلاء) ، وتتعدد صور الحلم أو الرؤ يا عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤ كد دور هذه الأحلام فى دفع الأحداث إلى مداها الذى قدر لها .

وهنا نصل إلى العنصر الثانى . .

١٠ـ الرمز أولا

وقد يكون الرمز من الأهمية بحيث نخصص له موضعا خاصا .

فمن المؤكد أن الرمز من أهم القيم التى تتردد فى هذا العمل وآثرها .

ولا يعنى هذا أن الرمز يظل القيمة التعبيرية الوحيدة فى (الحرافيش) ، وإنما تزخر الملحمة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى ، كالعبث واللا معقول والتغريب والتصوف . . . وما إلى ذلك ، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استرعاء للنظر واغراء بالتمهل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل وأحداثه .

إن قارىء نجيب محفوظ يلحظ سيادة هذه القيمة ــ الرمز ــ فى عديد من أعماله السابقة خاصة للحرافيش من أمثال (ثرثرة فوق النيل) و (اللص والكلاب) و (ميرامار) . . إلى غير ذلك ، غير أنها تصل إلى أقصاها فى (الحرافيش) بوجه خاص .

فلنتوقف عند عدة مفردات نستطيع أن نفضى منها إلى هذا العالم الرمزى .

إن كل مفردة هنا من مفردات الملحمة تكاد تحمل رمزاً مكثفاً دالا لفعل خارج العالم الرمزى ، فعلى الرغم مما يزخر به من سمات رمزية ، فإنه يفضى إلى العالم الواقعى ويثريه .

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الإشعاع الرئيسى ، فنحن أمام (التكية) نقف أمام (كود) يحمل معنى معينا للكون كله ، حيث هذه الاناشيد التى تخرج منها آناء الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل إلى كل المرئيات فيضفى على هذا العالم جوا أسطوريا معبقاً .

وبقدر قربنا من هذا المعنى الغامض بقدر اقترابنا من قانون الوجود كما تحاول لوحات الملحمة أن تقدمه لنا .

إننا فى فترة حيرة عاشور الناجى فى الحكاية الأولى نلحظ أنه دائم الخروج من البيت إلى الساحة ، وينفرد هناك بأناشيد التكية مستلهما منها هذا الفيض النورانى ، ويتوالى وجود هذه الجملة البسيطة فى المتن ، تقول « دق باب الأناشيد لكنه لم ينفتح » .

وفى حيرة شمس الدين ـ الابن ـ حزنا على أبيه يروعه أنه لا يفهم لغة التكية وأناشيدها ، إنه ينظر إليها نظرة حانقة « هى شاهد لايدلى بشهادته » .

وهى نفس الحيرة التى أحس بها عزيز فى موضع آخر أمام تعقد الأحداث « عم تفصح أناشيد التكية ؟ لم يتعذب المجانين بالسعادة »(٣٢٥) . وتتحول الحيرة إلى أمر واقع ، وترتبط دائما بالهبوط الذى ينتهى إليه عاشور الناجى سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجى ، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقترن بحالة الحيرة التى تنتهى بصاحبها إلى الإظلام التام ، أما حين تشرق شعلة الوعى الإيجابى فى الذهن ، فأن عاشور/الحفيد ، سرعان ما يهتدى إلى أسرار التكية ويهتدى بمفاتيحها .

إن التكية لا تهب أناشيدها الغامضة لأحد ، وإنما يفهم كنهها فقط كل من يحاول أن يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها .

ومن هنا يلحظ ، أنه كلما قرب أحد من رموزها ومنح أحد مفاتيحها ، يكون قد قرب قبلا من فهم قانون التكية (الخير/القوة) .

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجى بما يتوحد موقف التكية وعالمها المعبق الغامض .

ويمكن أن يفهم أكثر رموز التكية فى آخر شخصيات آل الناجى . .

فسماحة الشخصية المحورية فى الحكاية التاسعة يعانى طويلا فى محاولة الاهتداء إلى هذا السر ، وهو فى معاناته يصل إلى أحد رمزى القانون فقط ولا يفلح فى الوصول إلى الآخر ، يصل إلى قيمة العدل حين يسهم فى إعادة الحرافيش إلى الثورة أو اعادة الثورة اليهم ، ويتمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم ـ الفتوة السابق ـ غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم ، ويركن اليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه ، حتى يستكين إلى الحرافيش بدون تنظيم القوة التى تحمى انتصارهم ، ومن هنا ، يفشل تماما فى استيعاب أناشيد التكية .

يقترب سماحة من الأناشيد لكنه لا يستوعبها تماما ، وهو ما لا يحدث مع عاشور الحفيد ، فقد استطاع أن يقترب أكثر من سلفه ، فقد امتلأ القانون برمزى (القوة/العدل) ، ومن ثم ، راح يحتضن الأناشيد ويقترب منها ويذوب فيها .

لقد منحته الأناشيد نفسها لأنه عرف الطريق إليها .

ويلاحظ أن فترة المعاناة التى عاشها عاشور هى الفترة التى سمع فيها نداء الأناشيد الغامض ، وبقدر ما كان يسعى إلى تملك قانون التكية وفهمه ، بقدر ما كان النداء الغامض للتكية يدعوه « ظل نداء خلفى يدعو عاشور الى ساحة التكية ليطرب مع الاناشيد » (٥٣١) .

والملاحظ أيضا أن الفترة التى انتهى فيها من حيرته وعول على الحرافيش واهتدى إلى العدل كانت هى الفترة التى امتلك فيها ــ بالفعل ــ أسرار التكية ــ فبعد أن تم له النصر ، وأصبح هو (الفتوة) الجديد ، واقتلع كل مظاهر الفساد لسلفه ــ جلال صاحب الجلالة ــ إلى غير ذلك ، كان أول ما فعله أن اتجه إلى التكية :

« ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه فى ضوء النجوم ورحاب الأناشيد ، تربع فوق الأرض مستنيما إلى الرضا ولطافة الجو . لحظة من لحظات الحياة النادرة التى تستنيم فيها عن نور صافٍ . لا شكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان . كأن الأناشيد الغامضه تفصح عن اسرارها بالف لسان ، وكأنما أدرك لم ترنموا طويلا بالأعجمية وأغلقوا الأبواب » (٥٥٦ ، ٥٦٧) .

وهنا نتوقف عند رمز آخر من رموز الملحمة الخصبة . . رمز الأعجمية . . أو ترتيل هذه الأناشيد بلغة أعجمية لا يفهمها سامعها مهما حاول أن يقترب منها ويحل طلاسمها .

لماذا تأتى لغة الأناشيد غريبة غامضة ؟ .

فعلى الرغم من أن التكية وأناشيدها ترتبط بالتصوف وعوالمه . . فإننا يمكن أن نرى فى هذا العالم الصوفى رمزا واعيا لنقل دلالات الكاتب خلال المقروء والإيحاء ، فالملاحظة الأساسية فى العمل تلك الأبيات الشعرية التى يبثها الكاتب من آن لآخر كلما أراد التعبير عن موقف خاص .

والعود إلى أصول هذه الأبيات الشعرية بعد ترجمتها يتضح لنا أنها للشاعر الإيرانى الصوفى المعروف حافظ الشيرازى ، وقد آثر أن يثبتها صاحب الملحمة هنا كما هى بالفارسية ، من قناعة ، مؤداها ، أن لغة التكية هى أشبه بلغة الكون ، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التى تستهواها ، ويفهما كل من يحاول أن يقترب منها كما يعن لها .

إنها لغة الكون ، أو لغة التكية التى تزخر بالرموز المؤداه . .

وقد كان من الممكن أن يثبت نجيب محفوظ هذه الأبيات بالعربية الفصحى ، وخاصة ، أنها مترجمة بالعربية الفصحى بالفعل فى كتاب بالعربية ، غير أنه آثر ذلك ليتمكن بالغموض ، الذى يحيط بها من تعميق المعنى الرمزى وتأكيده طيلة السرد الأسطورى .

ومراجعة هذه الأبيات يتأكد لنا من ترجمتها أنها فى نصها الفارسى لا تخلو من هذا العالم الصوفى الغامض العذب فى آن ، إن عاشور الناجى ــ على سبيل المثال ــ حين يهاجر فى الفجر بعيدا عن الوباء ، وأثناء مرور العربة التى تقله على الساحة ، تستقبله تراتيل آخر الليل وهى تشدو ببيتين من الشعر الفارسى ، ويمكن بعد ترجمتهما هنا ايراد المعنى على هذا النحو :

هذه أعتابك . . . ولا ملجأ لى فى العالم ،
إلا هذه الأعتاب ، هذا بابك . . ولا معتصم .
لرأسى الا فى هذا الخباب (٥٩) .

يمكن أن نعثر على مثل آخر فى سماحة (المطارد) من الظلم طويلا ، فبعد أن يؤوب بعد رحلة عبثية محزنة يعاود الهروب ثانية ، حين يكتشف أن بحثه الطويل عن العدل يسلمه إلى افتقاد العدل فى كل مرة ، فيقف أمام التكية فى الساحة قبل أن يمضى والأضواء تترنح بالمجهول من

خلال بيتين من الشعر يمكن ، إيراد ترجمة لهما فيما يلى :

أما ألمنا لفراقه فلا دواء له . . فالغياث الغياث .

وأما هجره لنا فلا نهاية له . . فالغياث الغياث (٢٥٨) .

والملاحظة التى لا يمكن الفرار منها هنا ، هى ، أن الأبيات الفارسية وإن بدت أعجمية المعنى والمبنى ، فإنها تظل شديدة الارتباط بالسياق الفنى وتتوحد به

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من صور الرمز وايماءاته من أمثال : الفتوة والحارة والساحة والسبيل وما إلى ذلك ، تمضى كلها فى السياق ، وتدل على بنى رمزية أعمق منها ، تتوالى بشكل مستمر أثناء تطور الأحداث ، وتنخرط فى أجزاء الشبكة الأسطورية المعقدة لتتحول إلى فعل جدلى يضيف إلى العمل لا أن يظل شكلا غير موح قط .

وبدهى أن الرمز هنا يعبر ويسهم فى الوصول الى درجة الوعى الممكن الذى يرتفع عن درجة الوعى الواقع إلى درجات أخرى للتشوف والبحث عن الحقيقة ومحاولة فهمها .

١١- الأسطورة داخل النص وخارجه

ثمة فارق بين الأسطورة فى ملحمة نجيب محفوظ والأسطورة المعروفة فى الأدب الرسمى والشعبى .

هذه حقيقة يدركها ببساطة شديدة قارىء ملحمة (الحرافيش) .

وهذا الفارق يرتبط بتكوين الملحمة (فنيا) وما يتبعه من تأكيد (الخطاب) وإرسائه بمستويات الدلالة فيه .

فالملحمة تحتوى ــ رغم جوانبها الأسطورية ــ على بعدى الخيال والواقع ، أو الخيال الملحمى والواقع الفنى ، ومن ثم فان الفعل الفنى يحتوى تجارب نجيب محفوظ اللاحقة وكتاباته السابقة معا .

وتفسير هذا أن لغة (الخطاب) رغم ما يبدو من تفرده فإنه يحتوى رصدا للوعى الجماعى وتعبيرا عنه وذلك خلال تجاوزه للوعى الخاطىء ــ أدنى درجات الوعى ــ وصولا إلى أعلى درجات هذا الوعى ــ وهو ما يطلق عليه الوعى (الممكن) بتعبير لوسيان جولدمان (أنظر كتابه الماركسية والعلوم الإنسانية ، دار نشر جاليمار ١٩٧٠) .

معنى هذا ، أن العناصر الفاعلة فى حكاية واحدة تظل من صنع الحاكى ، وفى الوقت نفسه تشوفا لوعى المتلقى ــ وعى المجتمع ــ بالبحث عن معان كامنة وراء هذا البعد الملحمى ، وما يقال عن الحكاية الواحدة يمكن أن يقال عن الحكايات العشر التى تكون ملحمة (الحرافيش) .

وهذا المفهوم للملحمة يختلف عن العناصر الفاعلة والمكونات الواقعية والاسطورية التى نعرفها فى كثير من الأساطير الأخرى ، فهذه الملحمة وإن احتوت على خيوط أسطورية ، وان اختفت منها أساليب القص الخيالى كما هو معروف قديما فى أشكال الملاحم ، فإنها تختلف ــ بالقطع ــ عن الحكاية الشعبية أو الخرافية أو ــ حتى ــ السيرة الشعبية بما فيها من سمات خاصة بها .

باختصار ، فإن ملحمة (الحرافيش) يستمد منها عناصر خاصة بها ، قد تتفق مع عناصر القص الخيالى كما هو معروف من الملحمة أو الأسطورة القديمة ، ولكنها تفترق عنها بالقطع لما يتميز به عالمها من نسيج خاص .

ملحمة (الحرافيش) إذن تصنع أسطورتها الخاصة بها ، وتحاول أن تنسج خيوطها خلال وحدات الحكى والحدث والشخصيات .

فلنحاول تعريف الأسطورة قبل أن نصل إلى الاتفاق والافتراق بينها وبين ملحمة نجيب محفوظ

الأسطورة ، كما يعرفها معجم مصطلحات الأدب هى « سرد قصصى لا يمكن اسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم » (٣٨٠) .

معنى هذا ، أن الأسطورة تحتوى فى بنيتها الأساسية على ثلاثة عناصر :

- سرد قصصى
- مؤلف مجهول
- تاريخ وخيال

●

والعود الى حرافيش محفوظ نعثر فيها على رموز الأسطورة بشكل مغاير لما عرفناه ، فنحن أمام سرد قصصى ، لكننا بعد ذلك لسنا أمام مؤلف معروف ولا مادة جاهزة يضع فيها المؤلف خيوط أسطورته الجديدة .

هذا يعنى الاتفاق فى العنصر الاول والافتراق فى العنصرين الآخرين ، فالملحمة هنا ، هى ، سرد ، لكنها بعد ذلك لمؤلف معروف هو نجيب محفوظ ، ثم هى فى عالم يمتزج فيه الواقع بالخيال ، وان كان عالما غريبا يرتبط بالواقع الشعبى ويختلف عنه .

هذا معناه أننا أمام تصور مغاير لما عرفنا فى الاسطورة التقليدية ، وهو تصور ينبع من هذا العالم الخاص الذى صنعه المؤلف المصرى وحاول من خلال التطور بالوعى الواقع إلى درجة أرقى من درجات الوعى الطموح المعبر عنه .

واستطراداً لهذا ، ، فان نجيب محفوظ يتشوف هذا الواقع ، ويحاول وصفه باسلوب اسطورى ابعد فى الاسطورية ، فلم تكن الاسطورة لديه جوهر المعالجة وهدفها الرئيسى ، وانما كانت عنده بهدف ايقاظ الوعى الفاعل بماله من قدرة على التغيير .

فلنقترب ، اكثر ، من خيوط الاسطورة فى ملحمة (الحرافيش) . .

يلاحظ أن كل حكاية فى الملحمة ــ كما سنرى فيما بعد ــ لاتكفى بذاتها أن يرى فيها عنصر متفرد ، وانما يمكن فهم العنصر الجوهرى خلال ربط العلاقة بين العناصر الداخلية ــ من جملة الحكايات لا حكاية واحدة ــ ونسجها فى إطار شبكة واحدة على اعتبار ان تلك الشبكة تعطى فى نهاية الأمر العنصر الفعال الرئيسى فى العمل كله .

وعلى هذا النحو ، فإن كل حكاية تتحول بدورها الى ملحمة تكشف جانبا من جزئيات الفعل الرئيسى ، وتكون فى نهاية الأمر عدداً من الجزئيات التى تمثل (منظومة) ترسل بإشاراتها الموحية فى نهاية الامر (بالخطاب) الواحد .

وعلى هذا ، يكون الحل الوحيد لفهم هذه الحكايات ، هو فصل كل حكاية عن الأخرى ، ثم فصل وحدات الحكاية الواحدة لتبين العلاقات الداخلية فيها قبل أن تحدد جملة العلاقات الداخلية فى العمل الواحد حركة العناصر الداخلية الى عنصر واحد .

هذا عن التنويعات الداخلية التى تكون الحكاية كلها

فماذا عن العناصر الفاعلة فيها ؟

●

من السهل أن نعيد مراجعة الحكايات العشر فى ملحمة (الحرافيش) لنخرج منها بعض العناصر الفاعلة التى تتكرر بأشكال مختلفة ، ويمكن الإشارة إلى بعض هذه الحكايات لنخلص منها بما نريد على النحو التالى :

أ ــ عاشور الناجى ــ يدرك العلاقة بين القوة والعدل ويعمل له
ب ــ شمس الدين ــ لاتخدعه الظواهر فيظل محافظا على قانون التكية
جـ ــ سليمان ــ يقع فى الضعف الإنسانى فيضيع العدل وتفتقد القوة
د ــ جلال ــ يقع فى نزعة الطموح فيسقط فى دائرة الطغيان
هـ ــ فتح الباب ــ يعرف سر القوة فيسعى للحرافيش لكنه لا يعرف الحفاظ عليها .
و ــ عاشور الحفيد ــ يفهم القانون فيستعيد القوة والعدل فيبقى

وهنا يلاحظ أن اختلاف الشخصيات وتباينها واختلاف الأحداث وتعددها لايحـول دون وضوح نوعين من التماثل بين الفعل والمصير ، وهو ما يشير فى نهاية الامر إلى وجود عـدد من وظائف معينة تؤلف عناصر ثابتة ولاتتغير فى تلك المجموعة المعنية من الحكايات والأحداث التى تتضمنها الحكاية ، أى مضمون الحكاية ومحتواها ، وكـذلك الـظروف المحيطة بهـا فهى كلها تغيرات ثانوية اذا هى قورنت بالوظائف الثابتة (عالم الفكر ص ١١/٦/١٩٨٧) .

وعلى هذا ، نستطيع بعد مراجعة الحكايات الخرافية القديمة الوصول ـ كما وصل البعض أن التحليل الشامل لحكايات الحرافيش مما يؤدى للكشف عن عدد معين من الوظائف وهذا يعنى ان الحكاية . . كثيراً ماتنسب أفعالا متشابهة أو حتى متماثلة الى شخصيات متعددة .

وهذا يشير الى أمر مهم ، هو اننـا لايجب ان يغرنـا عدد الشخصيـات الكثيرة او عـدد الحكايات المتعددة التى تزخر بها الملحمة ، فكلها فى النهاية لاتقدم لنا غير عناصر محددة أقل بكثير من هذه الحكايات وشخصياتها .

فلنتوقف أكثر عند شخصيات الملحمة . .

●

ليس من شـك ان من اهم عنـاصـر الاسـطورة فى هـذه الملحمة مجـالات تحديـد الشخصية . . فمن الملاحظ ان الشخصية هنا تتميز بخاصية التفرد اولا ، ثم اشتراك الشخصية فى اكثر من (مجال) من مجالات الفعل البشرى .

ولنضرب مثالا على ذلك :

إن عاشور الناجى ـــ الشخصية المحورية ـــ يمكن أن تقدم لنا سمة رئيسية هى سمة البحث عن العدل ، وهى تتفق فيها مع كافة الشخصيات الأخرى ، غير انه يلاحظ ان درجة الحرص على هذه السمة تختلف من شخصية الى شخصية أخرى ، وان كنا لانفارق حرصهم جميعا عليها

فى وقت نجد بقية الشخصيات تحرص على ان ترتبط بعدة مجالات اخرى لاتمثل تشابها واحدا بين بعضها والبعض الآخر ، فشمس الدين يحاول التغلب على قضية الزمن ، وسماحة يجهد للتغلب على رغباته ، وسماحة ايضا يشغل بالهروب من الظلم ليسقط فيه ثانية ، وجلال يشغل بالطموح الذى يسوقه الى الغرور الإنسانى . . الى غير ذلك مما ينبىء بتعدد المجالات (.

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نلمح (توجها) واحدا مشتركا بين الشخصيات فى وقت نلحظ (توجهات) أخرى مغايرة تالية لها .

أن المثال التالى يؤكد لنا أن المجال (الواحد) لكل الشخصيات يتحدد فى قيمة مهمة هى قيمة (العدل) ، فهى عند عاشور الحفيد تظل شغله الشاغل ، وهو فى ذهابه أو مجيئه يلمح أصحاب المصلحه الحقيقية فيها ـ الحرافيش ـ الذين ينتظرون من يحاول تحقيق درجة الوعى العليا فى التطور الاجتماعى ، بل إن هم عاشور الأخير يرتبط بهم آل الناجى كلهم من قبله ، ذلك لأن الناس جميعا يبحثون عن العدل ، ويسعون إلى من حاول تحقيقه ، فهم يحلمون جميعا أن عاشور الناجى سيعود ثانية لينشر العدل وتعم الطمأنينة بين الجميع ، اننا نلاحظ أن عبارات كثيرة تردد فى الحكاية التاسعة تتشوف الى الماضى ، إلى رمز العدل عاشور ، تقول اللوحة ٢٣ :

« ادركوا . . أن عاشور الناجى أو روحه تضرب فيها بينهم .
أن الكون الصلد ، المصمت تتشق جدرانه ويطل منها المجهول .
وجرت الدماء فى عروقهم ، ونبتت قلوبهم بالحياة من جديد . »
(٥٠٠)

إن الحرافيش يسعون إلى العدل وينتظرونه ، والحكام كلهم يستمدون الشرعية من العدل واقراره بين الناس .

نستطيع أن نشير ـ بعد ذلك ـ إلى عديد من الخيوط الأسطورية المتميزة فى الملحمة : كتلاشى عنصرى الزمان والمكان ، والتشابه بين الشخصيات ، والجو العام الذى يعيد صياغة الأحداث وتقديمها فى اطار جديد ، كذلك لا نخطىء هذه الأساطير الهائلة فى كثرتها التى تمثل (خلفية) الكادر الاسطورى من أمثال بداية الملحمة بالطوفان أو تناثر الشخصيات الأسطورية أو عامل الصدفة ، أو إعادة صياغة شخصية الخليفة عمر فى الحكاية الأولى ، أو حضور شخصيات تاريخية أخرى مثل شجرة الدر (شهد الملكة) ، الحاكم بأمر الله (جلال صاحب

الجلالة) وفتح الباب (يوسف) ثم انتظار (المهدى) المنتظر طيلة الحكايات وعلى مدار أحداثها .

غير أن هذا كله يظل عالقا بملحمة (الحرافيش) ووقفا عليها ؛ وهو وإن بدا اتفاقا بينه وبين الخيالات التاريخية أو الشخصيات الدرامية ، فإنه يمثل ، فى نهاية الأمر هذا العالم (النجيبى) الخاص الذى نستطيع أن نشير إليه لنؤكد أن نجيب محفوظ صنع أسطورته بنفسه ولم يذب فيها قط .

١٢- براعة الحدث الملحمى

تتعدد تعريفات الملحمة لكنها تتفق جميعا على عدة أمور لعل من اهمها ، أنها تساق خلال « تمجيد مُثل جماعية عظيمة ، بسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى تتجسد فيه هذه المثل » .

وهذا النوع يخضع فى الغالب ـ كما جاء فى معجم مصطلحات الأدب ـ لبعض المواضعات المستمدة من ملحمتى هوميروس المعروفتين ، كما يمكن أن نجد ملامح الملحمة بشكلها الشعبى خاصة فى سيرة (ابو زيد الهلالى) فى العربية .

ومن الطبيعى أن يكون (الحدث الملحمى) فى هذه الملاحم ذا سمات معينة ، ويتميز بملامح خاصة به ، نجدها فى الملامح القديمة (فى العالم القديم) ثم فى العصور الوسطى ـ فى الغرب أو الشرق ـ على السواء .

والسؤال الأقرب إلى الفهم الآن هو محاولة البحث عن الاطار العلمى للحدث الملحمى قبل أن نصل الى ما حاوله نجيب محفوظ فى ملحمته .

وسوف نصل إلى هذا بشكل مغاير لما اتفق عليه العلماء والمتخصصون فى هذا الشأن ، فسوف نستبدل بسمات الملحمة وأصولها الآن سمات (ملحمة) الحرافيش عند محفوظ

مما يستدل به على براعة الحاكى فى إيراد حكاياته خلال توالى البنى بين كل حكاية وأخرى طيلة عشر حكايات . .

من أول سمات (ملحمة) الحرافيش أن الحكاية الواحدة فى العمل كله يمكن أن تشى بكل حكايات الملحمة الأخرى أو تشير إليها ، ان شريط التسجيل لا يمكن أن يستخدم فى عقل الحاكى ، وهو ما يعود إلى صعوبة هذا مع تعدد البنى الداخلية .

ومن هنا ، فإن تداخل الحكايات وتفردها يظل سمة هامة .

الأكثر من هذا ، أن الحكاية الجديدة فى كل مرة لم تكن لتختلف عن سابقتها لغرض فنى فقط ، وإنما كانت بغرض (إعادة الخلق) خصيصا فى قاع عقل الراوى .

لقد كان نجيب محفوظ فى هذا أشبه بالراوى القديم فى النشيد الملحمى عند اليونان الذى « كان يدخل من التغييرات والاضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيا مع ميول وقدرات الناس من حوله ، أى جمهور السامعين ، يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد » ، وهو ما أشار إليه د. أحمد حول التقنية الشفوية للمنشد الملحمى فى المؤتمر الدولى للسيرة الشعبية (١٩٨٥) .

على أن هذا التمييز يقترن ببراعة الراوى فى تأكيد (الحكاية) من حيث عناصرها الفاعلة ، فهو لا يفتأ فى تقديم كل مرة حكاية مرتبة ترتيبا بديعا من حيث السياق أو ترتيب أحداث الرواية/ الحدوتة ، وهو ما يضع أمامنا شخصيات كثيرة متباينة .

هذه سمة .

وثمة سمة أخرى تؤكد على براعة الراوى ـ نجيب محفوظ ـ فى إتقان الحدث الملحمى ، وهو ما يلحظ من أنه لا يقف بعيدا عن الأحداث قط ، وإنما يمثل دائما (شاهد العيان) و (صانع الحدث) أيضا .

فالحكايات ، كما نرى ، نتاج عقد السبعينات فى مصر بكل ما فى هذه الحقبة من آثار نتجت عن تغييرات خاصة بها (حرب أكتوبر/كامب ديفيد/الانفتاح .. الخ الخ) ، أو تغييرات سابقة عليها (أربعينات مصر/قيام ثورة ٥٢/مؤتمر باندونج/تأميم القناة/العدوان الثلاثى/حكم الفرد/هزيمة ١٩٦٧ الخ الخ) وما سبق هذا كله من بانوراما رائعة لتاريخ مصر فى شتى العصور فى ايجاز بديع مقطور فى سياق ملحمى أخاذ .

ولنقل ـ زيادة فى الإسهاب ـ ان هذا كله لا يأتى منفصلا عن فكر الراوى ، والا ، لقلنا ، إن كل ما يحدث أو ما سيحدث أتى ، أو سيأتى ، دون صانع ، وإنما جاء فى إطار هذا الوعى الجمعى الذى يحاول الراوى أن يعبر عنه أو يعبر به .

ومن هنا ، ففى الوقت الذى يمثل فيه الكاتب/الراوى ، الوعى الحقيقى/الجمعى ودوافعه ، يمثل ، كذلك ، صانع هذه المراحل كلها فى إطار ملحمى .

فهو يمثل شاهد العيان الوحيد القادر على ترجمة ما يحدث .

ثمة سمة ثالثة تؤكد على براعة الحدث الملحمى عند صاحب ملحمة (الحرافيش) ، وهى سمة خاصة بالأسلوب واللغة التى كتبت بها الملحمة . فمن المعروف أن الملاحم الأصلية من أمثال (الأوديسا) و (الإلياذة) كانت تقص وتغنى شعرا ، بل إن المنشدين لها كانوا يتسمون بالمغنين Aoicoi ، ويؤدون عملهم على آلات خاصة بهم فضلا عن شيوع ما يعرف (بالوزن السداسى) ، وهو ما تطور فيها بعد فى تلمس ما يعرف (بالنبرة) فى الشعر الأوربى فى الغناء الملحمى .

وهو ما نعثر عليه هنا بشكل ما .

فرغم أن ملحمة نجيب محفوظ لا تتعامل مع أبطال الطبقة الارستقراطية ـ كما هو الحال فى أغلب ملاحم العالمين القديم والوسيط ـ فان اللغة التى تعبر بها يمكن أن تحمل بحق عبق الشعر وكثافته وعذوبته .

يتمثل هذا فى مقاطع كاملة كما يتمثل فى عديد من الوسائل التى استخدمت فى الجو العام للملحمة ، فلنقرأ هذا المقطع الأول فى الحكاية الأولى ، لنرى ، إلى أى حد اكتنفت الملحمة اجواء شعرية صوفية :

« فى ظلمة الفجر العاشقة . فى الممر العابر بين الحياة والموت ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموءودة لحارتنا »(٥) .

وتتناثر الروح الشعرية فى تضاعيف الملحمة وحكاياتها ، فتكثر هذه الأبيات الفارسية ــ الأعجمية ــ والتى تتصاعد أنغاماً تصعد مثل الهداهد كما جاءت الأبيات التالية :

هؤلاء الذين يحيلون التراب ، بنظرتهم إلى كيمياء
يا ليتهم ينظرون إلينا بطرف أعينهم ليحيا فينا الرجاء (٢٠٢) .

وهذا الجو الشاعرى الغامض لا يقتصر على انغام (التكية) كما نترجمها هنا نحن ، وإنما يصل إلى هذه الأنغام التى تتصاعد بلغة أعجمية ، تثير الغموض ، وتثير معه جوا شاعريا خفاقا ، فهذه الأبيات الشعرية السابقة نعثر عليها فى قصة (المطارد) ، وترتفع أمام خضر الذى تحيطه الحسرة والحيرة ، ونؤثر أن نعيدها إلى الأصل كما جاءت فى النص لنرى إلى أى حد آثر الراوى هذه الأعجمية بلغتها وعالمها الشفاف الغامض :

آنا نكه خاك را بنظر كيميا كنند
آيا بودكه كوشة جشمى بما كنند

وهذه الشاعرية التى تجاوز (المبهم) يمكن أن نلاحظها عند نجيب محفوظ فى الفترة الأخيرة ، فبعد أن انتهى من مرحلته الواقعية المباشرة التى تميزت بها الثلاثية وانتهى إلى المرحلة الرمزية التى يوغل فيها أكثر ليصل إلى أصفى ينابيعها ، وصل ، الآن ، إلى هذه المرحلة التى تتميز بالشعرية كما نرى فى (الحرافيش) .

وهى مرحلة يخلط فيها بين الشعر والرمز ، وبين الرمز والتصوف . .

وتتعدد أصداء أخرى من براعة الحاكى فى الحدث الملحمى فى هذه الحكايات . .

فرغم أن نجيب محفوظ يوشى ملحمته بهذه الرموز الموحية من مفرداته : الحارة ، التكية ، الفتوة . . إلى غير ذلك ، ورغم أن شخصياتها البطولية تنتمى فى الغالب إلى العالم الشعبى الذى نعرفه جميعا فى الأحياء الشعبية المصرية فى نهاية العصر الفاطمى وطوال العصر المملوكى .. رغم هذا ، فإن المؤثرات الملحمية تبدو أكثر ما تبدو فى (خلق) الملحمة الخاصة بصاحبها خلقا خاصا ، ويتبدى هذا الخلق بوجه خاص فى ذلك الخيال الجامح ، ثم هذه الأحلام التى تتناثر وتتكاثر حتى تتحول إلى ظاهرة لابد من الوقوف حيالها ، ثم هذه الحبكة الفنية (الحدوتة) التى برع فيها محفوظ من حيث وحدة الموضوع وهذا العالم المميز الخالص .

وربما يعيب البعض على ملحمة (الحرافيش) وقوعها ، من آن لآخر ، فى أسر الاستطراد أو التكرار ، غير أن مراجعة المؤثرات الملحمية ثانية بها ، تؤكد أن ذلك مقصود فى حد ذاته .

وتفصيل هذا أن ذلك التكرار الذى يبدو (كزوائد) يقوم بعمله المهم والملح فى تأكيد بعض العناصر الفاعلة بها ، أو إكمال خيوط الحبكة هنا أو هناك ، ثم التركيز على جانب دون جانب آخر .

ونصل إلى عنصر آخر من براعة الحدث الملحمى . .

وهو يتمثل فى التنوع الشديد الذى يسهل ملاحظته فى الملحمة ، فنحن أمام حدث ضخم يمكن تجزئته إلى عدة أحداث أخرى لا يلحظ فى التتابع قط خطأ فى السرد ولا فى تداخل الشخصيات ، اللهم إلا إذا حرص الراوى هنا على تعمده .

ويمضى فى هذا الاتجاه ذلك المخزون الملحمى الثرى ، الذى نعثر عليه طيلة الحكى ، وهو مخزون يبدو فى الأغانى العامية كما يبدو فى الأشعار الفارسية .

والجدير بالذكر هنا أن الحدث الملحمى ــ كما كان يبدو فى الروايات الملحمية فى العصر الوسيط خاصة ـ يغلب عليه الدلالة الاجتماعية ، لقد كانت تلك الروايات قديما تعبر عن نوعية الفكر السائد فى تلك الحقبة ، إنها كانت « معنية بمظاهر حياة الطبقة الإقطاعية » ، وهو ما نجده واضحا فى (الحرافيش) .

ولقد كان الفكر السائد ـ فى أغلب الأحيان ـ هو درجة من درجات الواقع الذى يمكن أن يتبلور فى وعى آخر متقدم عنه .

كان الصراع الأساسى هنا يتحدد حول قيمة (العدل) ، وهى قيمة تعلو درجتها فى وقت تسمو فيه أخلاق البطل (الفتوة) إلى أقصاها ، كما تهوى قيمتها حين ينصرف البطل إلى معاشرة النساء ومعاقرة الملذات وما إلى ذلك ، وقد كان هذا يستتبع ـ بالقطع ـ سقوطا مريعا فى قانون الكون .

هذا كله وأكثر منه نجده فى (الحرافيش) . . حيث يتمثل فيه كل ما يحدث فى العالم العربى الآن من الاهتزاز الذى نعثر عليه بوضوح فى كل القيم ، والسقوط الذى نلمحه فى سقوط الأبطال المزعومين .

الفصل الرابع

الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ

محددات :

(١) بين الفلسفة والتصوف

لم يكن اختيار نجيب محفوظ لقسم الفلسفة فى كلية الآداب ــ جامعة القاهرة ــ عام ١٩٣٠ ليخلو من مغزى ، إذ كان قد قطع من قبل ذلك سنوات طويلة ، خاصة فى العشرينات ، بين تيارات سياسية واجتماعية كثيرة ظهرت فى مصر فى هذا العقد ، فضلا عن حركة وطنية كانت تتوثب لنيل الاستقلال من الامبراطورية البريطانية .

فما كاد يحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ حتى اتجه إلى قسم الفلسفة ليسهم فى فهمه (للحقيقة) ــ كما كان يردد فى هذا الوقت ــ والجزء الثانى من (الثلاثية) يزخر بهذا الولع بالفلسفة وإيثارها عن سواها ، بل أكثر من الأدب الذى تفرغ له فيما بعد ، يقول كمال :

(ــ يغلب على ظنى أنى سأتجه إلى الفلسفة .

(ــ . . الأدب متعة سامية بيد أنه لايملأ عينى ، إن مطلبى الأول الحقيقة ، ما الله ، ما الإنسان ، ما الروح ، ما المادة ؟ ! الفلسفة هى التى تجمع كل أولئك فى وحدة منطقية مضيئة كما عرفت أخيرا ، هذا ما أروم معرفته من كل قلبى التى تعد رحلتك حول العالم بالقياس اليها مطلبا ثانويا ، تصور أنه سيمكننى أن أجد أجوبة شافية لهذه المسائل جميعا . .)

(قصر الشوق ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦)

وفهم الحقيقة دائما يمر بطريقين ، إحداهما : الفلسفة ، والأخرى : التصوف

وقد سعى محفوظ فى هذا الوقت لفهم الحقيقة عن طريق الفلسفة ، غير أنه اتضح فيما بعد ، أن محفوظ ولج أيضا طريق الفلسفة من الباب الذى اختاره ، غير أنه من المؤكد أن الكاتب الكبير ظل متأرجحا طويلا بينهما ــ الفلسفة والتصوف ــ حتى اليوم ، لم يغلب طابع العقل على سمة الفلسفة ، كما لم ينتصر لسطوة التصوف على سطوة العقل والعلم .

والواقع أن فكر نجيب محفوظ كان يحمل دائما هذا التقسيم الفطرى ، فى دائرة بين العقل والروح ، أو الفلسفة والتصوف ، وهو ما يقرب به من (حالة) عديد من المتصوفة فى الشرق ، ممن كانوا ــ فى الأصل ــ فى التراث العربى من أمثال أفلاطون وأفلوطين واسبينوزا والسهروردى . . وغيرهم .

وإذا كان بعض هؤلاء غاب فى الطريق الصوفى ، فإن نجيب محفوظ لم يهبط إلى قاع الفلسفة ، كما لم يسقط فى بئر التصوف ، فلكل عنده مفهوم ، وكل لديه يؤدى إلى غاية ، وإذ بدا التمازج فى فكر أو خاطرة ، فبقصد الوصول إلى الحقيقة ، إما بالفلسفة وأما بالتصوف أو بكليهما معا .

بيد أننا لا نريد بالوصول إلى الحقيقة التى بذل من أجلها نجيب محفوظ حياته أن نثبت ارتباطه (بحالة) صوفية سبقت فكره الفلسفى ، أو تأكيد (حالة) فلسفية سبقت فكره الصوفى ، وإنما نريد أن نؤكد على أن الوصول إلى الحقيقة لديه كان يستلزم منه تلمس أدوات هذه الدائرة أو تلك ــ الفلسفة أو التصوف ــ

وتظن انه ما زال فى دائرة البحث حتى اليوم ، كيف ؟

إن المتأمل لتجربة نجيب محفوظ فى البحث عن الحقيقة يلحظ أن تكوينه الفلسفى البحت هو مزيج من الإيمان الأكيد بالعلم ، وفى الوقت نفسه ، التحدى المطلق للموت ، ومن ثم فإن تلك الطريق ــ الإيمان والتحدى ــ إنما دفعا به دفعا إلى طرق أخرى، حاول أن يعثر فيها على جزء من الحقيقة أو مساحة ضئيلة منها .

على أنه من المؤكد أنه لم يكن ليريد أن يعثر فى هذه الطريق على الحقيقة الصوفية التى نذر الصوفيون حياتهم بحثا عنها ، والتى تتمثل فى مصطلح (الإرادة) الذى يعنى النزوع لا الاختيار أو الفناء فى الله ، وإنما سعى للعثور على الطريق التى تعينه عـلى البحث عن القيم الإنسانيـة (العلم / المعرفة) والقيم البشرية (الحرية والعدالة) .

وإذن ، فمن المؤكد أن محفوظ لم يحاول أن يستفيد بتجربته الفلسفية التأملية لتكون أساسا لنظرية عقلية ، كما أنه لم يحاول أن يستفيد من التجربة الروحية لتكون أساسا لنظرية ميتافيزيقية فى طبيعة الوجود .

إن البحث عن القيم الإنسانية والبشرية إنما يمثل عنده وجهى (العشق) الصوفى فى هذا الوجود اللانهائى الذى يحتاج (الوعى) لا (التغيب) والغربة .

وهو ما يتنافى ، تماما ، مع التصوف كتجربة نفسية خالصة .

(٢) التصوف .. العشق

إن أكثر ما يلخص موقف نجيب محفوظ من التصوف ان نقول إنه (رؤ ية) وليس فلسفة بأية حال .

فنجيب محفوظ حرص ، طيلة حياته ، أن يمارس الرياضة الـذهنية كعـاشق لها ، وليس كعقيدة أو طريق يقتضى منه تكاليف التصوف واعناته .

وقد كان مصطلح (العشق) هنا هو أكثر الألفاظ تعبيرا عن موقف نجيب محفوظ الصوفى ، وقد لاحظت أثناء عدة حوارات معه أنه راح يردد هذه الكلمات لأكثر من عشرين مرة فى معرض الحديث عن التصوف ، ويؤكد أن التصوف لديه ليس هو سلوك وموقف فى الحيـاة وإنما هـو (عشق) ، أى ، الاطلاع عليه والرغبة فيه ، غير أن ــ كما يؤكد ــ « ممارسته شيئا صعباً جدا ، انى لا أملك قط غير الرغبة ، والرغبة فقط من الاقتراب من التصوف ، وعشقه يكون عندى بهذا الشكل ، أما غير ذلك فلا أقدر . . » (محضر نقاش ، السابق) .

وراح نجيب محفوظ يضرب لى أمثلة كثيرة ليؤكد لى أن هذا العشق لا يزيد على رغبة رجل يعلن حبه للشعر ، فيقرأ فيه كثيرا ، ويحرص على أن يحيا فى حالة شاعرية دائما ، وربما ردد الآن الألفاظ والعبارات التى يرددها أولئك المتصوفون أما الإغراق فى « الحالة » الصوفية ، ومعايشتها ، والتدريب عليها والإعداد لها . . الخ ، فإن ذلك شىء شاق ، أشق من أية رياضة أو علم مستغلق على . معنى هذا ، أن عشق التصوف عند محفوظ يغاير هذه التجربة الصوفية الخالصة .

وسوف نضرب مثلا واضحا لمفهوم محدد من مفاهيم التجربة الصوفية من مظانها لندرك لفارق الكبير بين التجربتين ، وهو فارق جلى واضح ، بين رؤية محفوظ من التصوف وبين التجربة الصوفية كفلسفة ذوقية .

وهذا المثل يتمثل فى مفهوم الفناء الصوفى . .

وسوف نجد أمثلة عديدة فى كتب التراث العربى ، وعلى سبيل المثال ، فإن أبا يزيد البسطامى ، أشهر هؤلاء ، وفى (الرسالة القشيرية) نقرأ من شطحات أبى يزيد أنه سئل كيف أصبحت ؟ فأجاب « لا صباح ولا مساء ! إنما الصباح والمساء لمن تأخذه الصفة وأنا لا صفة لى (الرسالة القشيرية ص ١٤١) .

أراد بذلك كما يذهب البعض إلى أن أحكام الزمان والمكان تصدق على المتعين الجزئى الذى لا صفات شخصية تميزه عن غيره ، أما الذى لا صفة له ، أى الذى فنى عن صفاته الفردية وبقى بصفات الحق ، فإنه يتصدى الزمان والمكان ، ولذلك يستوى عنده الصباح والمساء (أبو العلا عفيفى ، التصوف ــ القوة الروحية فى الاسلام ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ١٨٠) .

وعلى هذا النحو ، فإن نجيب محفوظ لا يرى فى هذه المفاهيم والحالات الصوفية غير الإعراض عن الحياة ، فهى غاية لا يعرفها ولم يفكر فيها قط .

إن (عشق التصوف) كما عرفه ، يتحدد فى عدة أمور ، منها ، الإقبال على الحياة وفهمها فهما واعيا ، غير غافل عما تمنحه التجربة التراثية للوجدان ، خاصة ، فى حالة انغماسه فى الحياة

من حوله ، وربما استفاد من هذه التجربة ــ إلى جانب التأثير العام ــ بنافذة فنية أكثر اتساعا فى أعماله الأدبية ، وهو يستفاد ــ على الأقل فنيا ــ

ومن المؤكد أن البحث عن رؤ ية فكرية لدى محفوظ لا تتنافى ، قط ، مع وجود مثل هذه الرؤ ية الفنية ، بل من المؤكد أن الرؤ ية الفنية تسهم كثيرا فى تأكيد الرؤ ية الفكرية وتعمقها .

ونستطيع أن نعرف ــ كما سنرى ــ كيف أن عديدا من شخصياته ، خاصة بدءا من الستينات ــ كانوا يرتدون زيا صوفيا وخاصاً فصله لهم الكاتب ، وهو زى يعيشون فيه ويستريحون إليه ولا يغادرونه قط .

فلنقترب ، أكثر ، من القيم الايجابية فى فكره .

(٣) التصوف .. الوعى

معنى هذا ، أننا لسنا فى حاجة للحديث عن التجربة الصوفية هنا من حيث هى (حال) « الحال : هو « التجربة الصوفية » نفسها ووصفها الصوفيون على أنها المنزلة الروحية التى يتصل فيها العبد بربه أو يتصل فيها المتناهى باللامتناهى ، كما وصفوها بأنها المنزلة الروحية التى يحصل لهم فيها الإشراق ، ويفيض عليهم فيها العلم الذوقى . . الخ » ، أو من حيث إنها ترديد لالفاظ الصوفية ومصطلحاتهم : كالمحبة والذكر والفناء والزهد والإيثار والتوكل والوجد والسكر . . وما إلى ذلك ، فإن كل هذا يخضع لتجربة خاصة جدا بالصوفيين ، وكتب الصوفية تزخر بأمثالها .

إن ذلك كله لا نجده فى التجربة الصوفية عند محفوظ ، وإنما نجد بحثا عن سبل أخرى تشف عندها الحقيقة بمعناها الاجتماعى والسياسى وليس بمعناها اللامتناهى ، بمعنى العقل المجرد ليس بمعنى الإرادة « جوهر الألوهية » .

ولنضرب مثلا هنا على أن نجيب لم يتخل عن إعمال العقل ، قط ، طيلة حياته وطيلة إفادته بطقوس الصوفية وعوالمها من أنه لم يخضع عقله ابدا ، لهذا الدرب من المعرفة الذوقية فى بحثه عن الحكمة ، لم ينزل إلى ما أراد أن ينزل إليه الشيخ محيى الدين بن عزبى من التمرد على العقل والتجرد منه حين قال فى نصوص الحكم « فمن اراد العثور على الحكمة . . فلينزل عن حكم عقله . . » .

معنى هذا كله ، أن التجربة الصوفية تحتاج إلى إنكار الفاعلية العقلية أو انعدامها ، ومن ثم ، الانصراف إلى شىء كثير من الوجد والحب وهو من أقوى النزعات الروحية فى الانسان ، ولهذا ، فإن توجه نجيب محفوظ فى إدراك تجربة الحب للتعبير عن حالة خاصة به يرتبط ارتباطا كبيرا بهذه التجربة فى الشعر الفارسى الصوفى خاصة وهناك حافظ الشيرازى الذى استفاد كثيرا بلغته ، وتشوف كثيرا إلى صوره وأناشيده وهذا العالم الصوفى الرقراق عنده .

ونستطيع بعد هذا كله أن نرى فى نزعة نجيب محفوظ الصوفية لونا من ألوان الحب الذوقى الشفاف دون أن نتخلى عن العقل ، ففى التجربة الصوفية تتحدد الارادة الانسانية مع العاطفة فى الرغبة الملحة ، التى تدفع بالنفس دفعا إلى تجاوز عالم الحس والعقل فتصل فيه عن طريق الحب إلى محبوبها الأول الذى تدركه فى النفس حاسة متعالية كونية ، غير أنها تعقل نوعاً ما من التعقل ومع ذلك ليست هى العقل الذى نعرفه (التصوف والثورة ، ص ٢٠ ، ٢١) .

وإذن ، فان الوعى الصوفى خارج تحديد نجيب محفوظ يظل لونا من الوان النشاط غير العقلى أو فلنقل بلغة المتخصصين إنه لون من الوان النشاط الروحى من حيث انه ليس من أضرب النشاط العقلى المعروفة ، ولكنه شىء فوق الوعى العقلى وإن شئت فسمه وعيا ساميا (التصوف ص ٢٢) .

والحاصل أن تجربة نجيب محفوظ تبتعد تماما عن بعض التجارب السابقة فى النصوص الصوفية مثل حالة الفناء ، وهى الحالة التى تتوارى فيها آثار الارادة الشخصية والشعور بالذات وكل ما سوى الحق ، فيصبح الصوفى وهو لا يرى فى الوجود غير الحق ، ولا يشعر بشىء فى الوجود سوى الحق وفعله وارادته (التصوف ١٧٩) ، وخطورة مثل هذه المقالات أنها تقترب من الشطحات الصوفية بما لا يمكن اتقاء الانفصال عن المجتمع بقدر الاتصال بهذا العالم الهيولى

البعيد ، ويورد التراث الصوفى كثيرا من هذه الاقوال الغيبية أو الغامضة (انظر كتاب السهلكى : النور ، وأشار لبعضها القشيرى فى رسالته وفريد العطار فى تذكرة الاوليا . . الخ) .

وبناء على ذلك ، فإن الهدف من التصوف عند نجيب محفوظ يقترب فى كثير من هدف التصوف السنى الذى نجده لدى كثير من أقطابه عند القرن الرابع الهجرى كالهروى والنوْوى (فصلنا لهذه النظرية فى مخطوط لنا بعنوان : الثورى والصوفى) . وهذا التصوف يرفض عند نجيب محفوظ أن يعرض (لحالة) يكون من شأنها أن تفقد الإنسان اهتمامه بالعالم وقوانينه الاجتماعية والسياسية .

التصوف عند نجيب محفوظ يقودنا إلى التعرف على القطاع الواعى فى فكره ، وهو قطاع يلتقى مع هذا القطاع الواعى لدى المتصوف السنى من وقت بعيد .

إنه الآن يتحدد فى العلاقة بين المثقف الثورى والوعى الصوفى .

والإشارة إلى عديد من النصوص التراثية ومراجعتها بفكر محفوظ الروائى خاصة يعيننا على فهم المسيرة الإبداعية عند المثقف الواعى الآن والقطاع الواعى فى الذات العربية منذ قرون بعيدة .

(٤) العام .. والخاص

فى دراسة للدكتور على زيعور عن التصوف أكد على أن فى التفكير الصوفى ثمة فكراً غير عقلانى إنما هدف إلى رفض السلطة وتحدى الجو السائد ، وهذا التفكير نجد له مواقف وأمثلة كثيرة تحمل ذلك ، وقد ضرب لنا مثلا بالكرامات ذاهبا إلى أن بعضها يدعو لمحاربة الجور فقط بالاتكال على قصص الله ، وقد تحمل وجها آخر (أى أنها ثنائية القيمة) ، يظهر وجود قدرة اسمى من السلطة الغاشمة (الكرامة الصوفية ، دار الاندلس بيروت ط ٢ ، ١٩٨٤) .

ومع أن د. زيور يذهب إلى أن القيمة الأخيرة فى التصوف تشير إلى أن الانتصار على الظلم الاجتماعى ضرورى وذاتى ، فإن التراث الصوفى بدءا من الرسول (ص) حتى الآن يشير إلى أبعد من ذلك ، إلى أن التغيير النفسى وحده لا يصبح كافيا لتفسير هذا الموقف ، فمن المؤكد أن هناك تفسيراً أو وعيا يسعى إلى أن القيم الصوفية يمكن أن تكون ارتباطا بقضايا المجتمع وحلولا فيما نواجهه من القضايا التى نتعرض لها .

إذ يبدو أن مناهضة الحاكم الفاسد أو السلطة الغاشمة تقوم ــ فى التصوف ــ على قوى لا تأخذ العقل فى حسابها ، ولا إلى اعتماد الجماعة والطرائق المحتملة أو الواقعية . . وما إلى ذلك ، غير أنه من المؤكد أن التأكيد على (الحالة) الذاتية (والتصوف فى حقيقته حالة ذاتية) إنما هو تأكيد ، بشكل آخر ، على الحالة العامة ، ولا يمكن أن تكون جملة السلوك التى ترد فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية للفرد مباشرة من إيثار للفرد .

وسوف نضرب على هذا مثلين اثنين : أحدهما ، من القرآن الكريم ، والآخر ، من السنة النبوية . .

لقد تلخص الفهم الصوفى فى القرآن الكريم فى الآية الكريمة (الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر) ، وقد تصدى من خلال هذه الآية كثير من المتصوفة للحكام فى عصرهم بل وللمنافقين فى كل عصر ، وهو ما وجدناه لدى كثير من أولئك المتصوفة فى القرن السابع الهجرى على سبيل المثال .

هذا فى القرآن الكريم ، أما فى الأحاديث النبوية ، فسوف نكتفى بحديث واحد هو ، أن النبى ﷺ قال :

ــ إذا أراد الله بعبد خيرا استعمله فقيل له كيف يستعمله
يا رسول الله قال يوفقه لعمل صالح قبل الموت (.

وهذا الحديث الذى جاء فى الرسالة القشيرية (مكتبة ومطبعة صبيح ص ٩٢) يؤكد عشرات الأحاديث ــ ان لم يكن مئات ــ حول تأكيد قيمة الإيجابية فى التصوف ، وهى ايجابية وإن بدت فى شكل فردى ، فإنها تشير إلى معنى جماعى ــ فمن أهم سمات التصوف ، قاطبة ــ هو

التمسك (بالارادة) ، أى ، ارادة الحق ، أو الذود عن المظلوم والدعوة إلى ارادة الحق هى معنى من معانى العدالة الاجتماعية ، ومن الأقوال المأثورة فى هذا المعنى أن ابن عطاء السكندرى قال :

(إن المتصوف ينتصف لكل
الناس ولا ينتصف لنفسه مع
سلامة الصدر لجميع الخلق) .

وهذه هى أهم السمات التى يمكن رصدها فى القطاع الواعى عند نجيب محفوظ ، وهو القطاع الذى يعبر عن القيم الاجتماعية فى التصوف الإسلامى .

فلنقترب ، أكثر ، من هذا العالم ، الفكرة الصوفية الإيجابية لديه ، وذلك خلال شهاداته والتى أجريت على مدى سنوات ، وكذلك المدونة فى عديد من الكتب والدوريات قبل أن نهبط إلى مسيرته الابداعية .

(٥) عناصر الفكرة

نصل من هذا كله إلى أن التصوف عند نجيب محفوظ رؤية أو موقف يمكن إجماله فى نوعين من الرغبات : الرغبة فى مزيد من الحب ثم الرغبة فى مزيد من المعرفة .

وهاتان الرغبتان ـ الحب والمعرفة ـ تتصارعان داخل التكوين البشرى « الرغبة فى معرفة أوسع ، والرغبة فى حب أعمق ، وعندما تسيطر أولى هذه الرغبات تسمى النتيجة التى نحصل عليها نتيجة فلسفية أو عملية ، وعندما تقهرها قوى الحب غير المرضى يصبح رد فعل النفس على الاشياء شاعريا ، أو فنيا » (دراسة على طبيعة وتطور الوعى الروحى ، ايفيلين اندرهل ، ترجمة د . ابراهيم ياسين ١٩٨٩ ص ٢٣) .

ومن المعروف أن محفوظ درس التصوف فى فترات مبكرة من حياته ، خاصة ، حين سجل مع الشيخ مصطفى عبد الرازق بحثه عن التصوف فى الفلسفة الاسلامية (للماجستير) وكتب

مقالات عدة فى هذا الشكل ، وهو ما يعنى أن ميله إليه جاء عن طريق الميل العاطفى العام ، وأيضا سلك إليه طريق المعرفة ، غير أنه من المؤكد أنه لم ينحز قط إلى المعرفة بمعناها المطلق ، وان بدا من المؤكد أن المعرفة بمعناها المطلق ، رغم أنها شغلته طويلا فى عدد من رواياته ، فإنها لم تشغله قط عن طلب الحقيقة . .

والتصوف هنا هو الحقيقة
والحقيقة طريقها العلم والمعرفة

ويجب أن نسارع ، بالقول ، إن ثمة فارقا كبيرا بين العلم كأحد منجزات العقل البشرى التى يراها محفوظ ركائز التقدم فى هذا المجتمع ، وبين العلم كمعرفة يمكن أن تدفع بصاحبها إلى القيم السلبية .

وبمتابعة كتابات محفوظ الإبداعية ، يمكن أن نؤكد أن الفكرة الصوفية لديه لم تخرج عن ثلاثة عناصر على هذا النحو :

ـ الحب
ـ المعرفة
ـ القيم

وإذا اردنا ترجمة هذه العناصر لعناصر أخرى ، فإنها تأتى على هذا النحو :

ـ الراحة النفسية
ـ الايمان بالعلم
ـ القيم الاجتماعية

والراحة النفسية/الحب التى لجأ إليها نجيب محفوظ تعود بجذورها إلى الفترات المبكرة من حياته ، ففى عام ١٩٣٤ على سبيل المثال ـ يكتب فى « المجلة الجديدة » عن الحب فيقول :

« تلك النسخة الحية التى تشيع فى جميع الكائنات الحية
تبصرها فى تآليف الخلايا ، وتجاذب الاطار ، وتزاوج الإنسان ،
وقد يكون من الحكمة ـ اذا رغبنا أن نزكى إحساسنا به أو نسمو

بعواطفنا فيه ـ أن نقصد جماعة الشعراء نصغى لاناشيدهم ،
وقد وهبهم الله من طاقة الإحساس » .

وهذا المعنى لا يبتعد كثيرا عن مفهوم الحب الصوفى ـ اذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح الصوفى ـ وهوما نجده فى حياته السابقة العامة ، كما نجد فى مسيرته الفنية .

وبهذا المعنى ، فإن الحب يصبح فكرة صوفية يتجه إليها الكاتب من آن لآخر ليعرف فيها هذا المعنى ، فيتحول إلى شاعر أو ذى حس فلسفى ، وبمعنى آخر ، يتحول بعيدا عن التصوف المسيطر فى عالمه القائم .

إن الحب هنا يتحول إلى نوع من الوعى الذى يسعى للتعبير عن حسه الشعورى برغبة الكتابة ، اذ تتحول الكتابة إلى طقس صوفى يشع فيه إحساس صاحبه ، ومن ثم ، فإن هذا يسلمه إلى العقل أو العلم ، كقيمة أخرى ترتبط بالعاطفة ، فكلاهما ـ العقل والعاطفة ـ مرهونان بالوصول إلى مساحة بعيدة فى طريق التصوف الواعى .

الإيمان بالعلم إذن هو أهم ما يحرص عليه نجيب محفوظ ، لماذا ؟ يجيب :

« اتجهت للتصوف كطريق للمعرفة ، أية معرفة ، تكون بالقطع هى الوعى بمفردات الحياة ، والعيش فيها ـ كما قال الإمام على رضى الله عنه ـ كأنك تعيش أبدا ، أما التطلع إلى شىء من عوالم الصوفية الغامضة فإن ذلك هو حالة من الفصام الذى لا أريد أن أشغل به قط » (محضر نقاش مع محفوظ) .

واسأله بدورى ، ألا ترى فى التصوف لونا من الوان المعرفة التى تستحق التوقف عندها ؟ ـ إذا صح ذلك ـ يستطرد ـ فإننى أراه بطريقتى ، اراه ايجابيا حتى تتطلع الصوفية إلى شىء فى مستوى الحياة ، أما الشىء الآخر ، الذى يعلو المدارك ، والذى يتناقض مع الواجب اليومى للمثقف ، فإن ذلك تناقض مع قيمة العلم ، إن الإنسان برأيى هو الذى يفهم ويعى معنى هذه الآية : « فاسعوا فى مناكبها » ، لا الاستكانة والغيبوبة فى

فلسفات لا تتسع لها حياتنا ، ينبغى الاستجابة للهموم اليومية ، والهموم القومية ، وليس الركون إلى برج صوفى يزعم صاحبه أنه لا علاقة به والحياة ، إن السيد البدوى وقد كان من كبار الصوفية ، هبط إلى الناس وحارب معهم حين شهد ما يمكن أن يهدد المجتمع العربى كله .

فى التصوف دائما الالتزام بالقيم الإيجابية .

ويضيف محفوظ ليوضح أكثر :

« ـ لأكون واضحا أكثر ، هنالك شىء اسمه التصوف ، وشىء آخر ، اسمه عشق التصوف . . وأنا من أصحاب الشىء الآخر ، عشق التصوف ، الذى لا تثقل تكاليفه على وتبتعد بى عن قضايا المجتمع » .

ويستمر الحوار مع نجيب محفوظ الذى أوثر أن أثبته هنا حرفيا لأهميته القصوى فى تحديد قيم الفكره الصوفية لديه .

ـ إذن للتصوف ـ عندك ـ دور فى المجتمع ؟

ـ بل هو الدور الأول فى هذا المجتمع ، وهو الدور الذى أوليه عنايتى القصوى فى أعمالى الإبداعية كلها .

ـ لهذا ، فإن العدالة محور أساسى فى اعمالك ؟

ـ لولا هذا لكنت تصوفت تصوفا غامضا . . كاملا . . بعيدا

ـ تصورتك على هذا النحو فى بعض أعمالك الروائية

ـ بل أرفض التصوف الذى يقيد العقل ويلغى الملكات ، تصوفى أن اهتم بقضايا الإنسان وهموم المجتمع .

وينتهى توضيح محفوظ ، وتتداعى المعانى . . فقيمة الحب بمعناها الصوفى عند الكاتب تظل نافذة تهبه أفقا رائعا ومجيدا ، فهو فى ذلك لا يستنكف اللجوء إلى الصوت الميتافيزيقى ليزيد من اتساع هذه النافذة « أكثر اتساعا للرؤية » ـ على حد قوله ـ وهو ما يظهر جليا فى مسيرته الروائية كلها .

وعلى هذا النحو ، فإن الفكرة الصوفية عنده تظل وعيا نقديا لما يحدث حوله ، وهى ليست شكلا بقصد التشكيل بقدر ما هى روح تسرى فى العمل كله .

فلنهبط ، أكثر ، إلى مسيرته الإبداعية لنرى الفكرة الصوفية تتحدد وتتحول إلى شخصيات وأحداث وقيم فكرية واعية .

الفكرة الصوفية :

مرت الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ بعدة مراحل تبعا للمنظور الزمنى ، ويمكن تصور هذه المراحل على ذلك النحو :

١ - المرحلة الرومانسية = الشك

٢ - البحث عن الطريق = الحيرة

٣ - المدينة الفاضلة = الوصول

وسوف نتتبع هذه المراحل عند الكاتب الكبير خلال مسيرته الابداعية التى بدأت فى منتصف الأربعينات وحتى نهاية الثمانينات تجاوزاً ، أى المرحلة التى شهدت فترة الإعداد للثلاثية (عام ١٩٤٥) وكان قد كتب عدة روايات وحتى المرحلة التى شهدت فترة نشر رواية (قشتمر) اثناء إعلان قرار الاكاديمية السويدية بمنحه جائزة نوبل عام ١٩٨٨ .

ومما يلفت النظر فى هذه المراحل أنها ــ جميعا ــ تتمشى مع المراحل الصوفية التى عرفها الفكر الصوفى لدى بعض التفسيرات الصوفية القديمة . .

فالمرحلة الأولى ــ الرومانسية ــ هى التى سعى فيها الانسان للاقتراب من المعانى الرمزية فى طور الحيرة والتساؤل ، أى ، السعى اللاواعى للحضرة الالهية .

أما المرحلة الثانية ــ البحث ــ فهى المرحلة التى شهدت السعى الدائب للاقتراب من قضايا المجتمع وفهمها ، وإن بدا هذا السعى ميتافيزيقيا .

أما المرحلة الثالثة ــ الوصول ــ فهى مرحلة الانتهاء إلى حركة المجتمع وفهم ديناميتها ، وهو أقصى ما يصل إليه الفكر الصوفى .

وسوف نتمهل عند هذه المراحل لنرى درجة التعبير عنها لدى الكاتب الكبير وذلك خلال الهبوط لرواياته والعديد من قصصه القصيرة التى عبرت عن هذا التوجه .

ـ المرحلة الأولى

الشك :

وهى تلك المرحلة التى مثلت إرهاصات الفكرة فى تطورها الذى ارتبط بتكوين نجيب الدينى والثقافى والاجتماعى .

وهذه هى الفترة التى شهدت ، وعلى وجه التقريب ، منذ الجزء الثانى من (الثلاثية) ـ قصر الشوق ، كتبها بين عامى ١٩٤٨ / ١٩٥٠ ـ العديد من التحولات الجنينية التى صكت آذن الشاب ، كمال ، لأول مرة ، فى فترة تكوينها الفكرى .

وهذه الفترة كانت قد شهدت ـ فى (بين القصرين) ـ قمة الصدام الوحشى بين القوى الوطنية والإنجليز .

وهذه الفترة التى عرفت الشك فى عديد من الموجودات حوله ، وفسرته بأنه كان نوعا من الهروب ، كالتصوف تماما .

فاذا آثرنا التوقف عند فترة (قصر الشوق) نلاحظ أن تطور كمال الفكرى سيرتبط ـ من الآن فصاعدا ـ بشىء كثير من الرؤية الرومانسية المشوبة بالتصوف أو بهذه الرؤية الغائمة للتصوف النابع عن هول الاصطدام بكل ما حول الشاب ، وليس بالطبع التجربة الصوفية .

لم يكن ما يحدث غير رد فعل نابع من الحالة الشعورية ، ومن ثم ، ارتبط التصوف بهذا الشكل الرومانسى الشفيف .

ومن المؤكد أنه حتى هذه اللحظة ـ فإن كمال لم يكن قد تعرف بعد على الكتب الصوفية ، ولم يطلع عليها بشىء كثير من العمق .

إننا فى فترة الأربعينات نلمح بعض التأثير الصوفى غير المباشر فى بعض الروايات السابقة للثلاثية مثل (زقاق المدق) ـ عام ١٩٤٧ ـ ويتمثل هذا فى شخصية الدرويش ، أو الشيخ ،

درويش غير أنه بإعادة النظر فى هذه الشخصية نرى أن ذلك يمثل ، لدى الكاتب ، نزوعا ، لا واعيا ، إلى البحث عن الصوت الميتافيزيقى الخافت ، الغامض ، فى داخله .

وهذا الصوت يمثل ــ إلى حد كبير ــ الحيرة المطلقة بالمعنى الفلسفى ، وامتدادا للأمام لفترة التأثر الملحوظة فى الثلاثية فى نهاية الأربعينات حيث اختلطت فترة الحيرة بالشك بالفهم الصوفى المتطور فى ضوء الاحداث الخارجية ، وانعكاساتها على مرآة الداخل .

ونلاحظ أن هذا النموذج تحول فى (قصر الشوق) إلى أصداء صوفية خفية كانت تستهدف البحث عن (الحقيقة) فى هذه المتاهة التى وجد كمال نفسه فيها .

وهذه المرحلة ، البحث عن الحقيقة ، أو (الذات) عند كمال ، اقترنت لديه بمرحلة الزمن الذى عاش فيه ، وتجسدت فى سقوطه فى أثناء حبه لعايدة سواء فى إطار الشك المشوب بالرومانسية أو فى اطار الضياع الخالص .

إن كمال يعيش فى هذا العالم الرومانسى فى رمز الحبيبة ، وفى الوقت نفسه لا يغفل هذا الوجود الذى يعيش فيه سواء فيما تبدى فى قضايا المجتمع ووطأتها عليه ، أو فى حصار الأسئلة الميتافيزيقية الملتفة حوله .

بيد أن الظاهر فى علاقة كمال بالحبيبة يقاوم علاقة الحس مع امرأة أخرى ، إنه يقول لمن يريد أن يجذبه معه إلى الخمارة هذه العبارة التى تنم عن رمز حى :

(ــ لا أستطيع أن القى الله فى صلاتى وثيابى الداخلية ملوثة !

ويرد عليه محدثه فى سذاجة :

(ــ تطهر واغتسل قبل الصلاة

فيعود صوت كمال (:

(ــ إن الماء لا يطهر من الدنس) (٧٦/٧٧) .

وتتلون هذه العلاقة بينه وبين الحبيبة بلون من الوان العبادة التى تقترب من الحس الصوفى وليس الحس الجسدى قط ، إنه يحدث نفسه ، فيقول :

(ما كان يتصور أن يكون اتصال سعيد بينه وبين معبودته إلا عن طريق العطف الروحى من ناحيتها والتطلع الهيمان من ناحيته ، طريق بالعبادة أشبه ، بل هو العبادة نفسها) (٧٨) .

و (قصر الشوق) زاخرة بهذه الأصداء ، ولا تلبث أن تتحول إلى (ثورة إلحادية) و (القلق من كل شىء) ، وقد أسلمه هذا كله الى هاتف راح يهمس فى أذنه (لادين ولا عايدة ولا أمل ، فليكن الموت) (٣٥٤/٣٦٠) .

ولا نريد أن نسهب كثيرا فى هذه المرحلة التى كانت تبدو غير منطقية كمقدمة للفترة التالية ، غير أنها تبدو ، عند المراجعة الدقيقة ، تمثل مفهوما عضويا يترتب عليه مفهوم متقدم عليه ، وهكذا ، فإن الارتباط بما سوف يتمخض عنها لا ينفصل عنها .

إن مفهوم الشك والقلق ، إنما كان مفهوماً لرحلة البحث عن الحقيقية/الطريق ، بعيدا عن ذلك الضياع وخيبة الأمل والفشل فى الحب والحياة ، ومن ثم ، فإن البحث مر بمرحلة الشك والقلق طيلة الأربعينات وربما بداية الخمسينات حتى إذا ما وصل إلى نهاية الخمسينات ، فإن صاحبه قد بدأ مرحلة جديدة .

كانت المرحلة الجديدة هى مرحلة الخروج من حيرة الماضى إلى تأمل الحاضر والبحث فيه عن طريق يجد فيه الكاتب تفسيرا لهذا الكون الواسع ، ولحركة هذه المخلوقات الأرضية غير الجميلة ، وهذه القضايا الميتافيزيقية التى ترتبط بالواقع ولا تنفصل عنه . .

وهذه هى مرحلة البحث عن الطريق . .

ـ المرحلة الثانية
الحيرة

ليس معنى ذلك أن الطريق الذى سعى إليه الكاتب طيلة الستينات كان هو طريق الخلاص من الحيرة والقلق ، وإنما كان طريق تعميق الحيرة ، والبحث عن تفسير لها ، وكتابة التجربة الخاصة بها توطئة للخلاص منها .

إن الكتابة ، تحتم أحيانا اللجوء فيها للخلاص من التجربة ، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه أمام النزوع إلى الكتابة ، وهذا النزوع يكون بديلا للموت . .

فتكون الكتابة في مواجهة الخلاص .

وبمجرد أن ينتهى الكاتب من التجربة الإبداعية يكون قد ذوب مرارة التجربة في رحيق العمل الابداعى ، أو تخلص منها على الأقل . .

وعلى هذا النحو ، يمكن أن نسمى هذه الفترة ــ الستينات ــ بفترة البحث عن (الطريق) وهى الفترة التى كتب فيها روايته (الطريق) عام ١٩٦٤ ، وقبلها ثلاث روايات أخرى (أولاد حارتنا ٥٩ ، اللص والكلاب ٦١ ، السمان والخريف ٦٢) وبعدها ثلاث روايات تالية (الشحاذ ٦٥ ، ثرثرة فوق النيل ٦٦ ، ميرامار ٦٧) فضلا عن بعض القصص القصيرة التى تمثل تفريعات ضيقة تلقى فى (الطريق) وتؤدى إليه .

ومن هنا ، لابد أن نشير إلى أمر مهم ، هو ، أننا سوف نتتبع بعض أصداء البحث عن الحقيقة خلال منهج زمنى يؤثر التعامل مع النص والولع به .

إن هذه المرحلة ــ الثانية ــ كانت هى المرحلة التى اقترن فيها الحيرة بالبحث عن الخلاص والتوق إلى الوصول والشوق إلى هذه المدينة البعيدة .

فلنقترب ، الآن ، من أولى مراحل الفهم الصوفى لتجربة البحث عن طريق . .

●

إن (أولاد حارتنا) وان بدت فى إطار صوفى ، فإنها تركز ــ خلال ذلك ــ على قضايا مثل البحث عن العدالة وتحقيق الحرية . . وما إلى ذلك مما اراد الكاتب أن يبعث به عبر (الخطاب) الروائى حينئذ .

بيد أن الاصداء الصوفية القوية فيها كانت بهدف التفرغ لحيرة الإنسان الأبدية ، فاذا حل الإنسان القضايا الاجتماعية الغامضة ، لأمكنه ، بعد ذلك ، أن يتفرغ لقضايا الوجود

الميتافيزيقية « ان معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الانسان لمعالجة مأساته الأولى ، وهى ، الموت . فاذا استراح أهل الحارة ــ حارة الجبلاوى ــ بفضل توزيع الموقف بالمساواة والعدل والانسانية ، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة (علماء) » (غالى شكرى ، مذكرات ثقافة تحتضر ، ص ٢٦٩) .

والواقع أن رواية (أولاد حارتنا) ، وان بدت فى اطار صوفى أخاذ (انظر على سبيل المثال الصفحات ١٨ ، ١٩ ، ٣١ ، ١١١ ، . .) فإن الفكرة المحورية فيها ــ على العكس من (الثلاثية) ــ تستلهم الواقع والفكر فى وقت واحد

وتفسير ذلك أنه بينما كانت (أولاد حارتنا) تحتفى بالاثنين ــ الواقع والفكر ــ فإن (الثلاثية) كانت تعتنى وتستلهم الواقع أكثر من الفكر المجرد .

وقد أدركت حيثيات نوبل هدف الرواية فجاء فيها أنها ــ أى أولاد حارتنا ــ تعبر عن « بحث الانسان اللانهائى عن القيم الروحية . . وبقائه فى مواجهة العالم المستمر بين الخير والشر » ، غير أننا يمكن أن نضيف هنا أن تلك القيم الروحية لم تكن تمضى فى إطار رومانسى ــ كما هو الحال فى المرحلة السابقة ــ وإنما اتسمت بإطار فلسفى وامتزجت فيه ، واقترب فيه صاحبه من الفكرة الصوفية الاجتماعية .

ويبدو أن نجيب محفوظ كان يدرك ذلك ، على الأقل فى اللاوعى الإبداعى ، وهو ما يظهر حين قال :

> (ــ من الممكن اعتبارها رواية تقوم على أساس فكرة فلسفية ، والذين رأوا فيها هذا يقولون إنها محاولة لاقامة الاشتراكية والعلم على أساس لا يخلو من صوفية ، وأعترف لك أن هذه الفكرة لم تخطر على بالى بمثل هذا الوضوح أثناء كتابتى للرواية)

(عشرة أدباء يتحدثون ، دار الهلال عدد ١٩٦٥ ص ٢٨٢) .

●

ونستطيع أن نقترب من الحس الصوفى عند نجيب محفوظ فى رواية أخرى (اللص والكلاب) لنرى إلى أى مدى كان التوق إلى الكمال الروحى عنده لم يكن لينفصل قط عن الشوق إلى الكمال الاجتماعى .

إن الشيخ على الجنيدى فى (اللص والكلاب) يحيرنا تماما بموقفه الغامض من الأحداث وبدوره فيها .

إن مهران كان قد ألقى القبض عليه ، وحين خرج كان الظلم البالغ قد دفعه ليلتقى ، من جديد ، بمن دفعه إلى هذا المصير حيث قضى سنوات وراء القضبان بسبب الافكار الزائفة للمثقف الانتهازى رؤوف علوان . .

كانت الضحية داخل السجن

والجانى خارجه

ولم يكن رؤوف علوان وحده هنا هو المثقف الانتهازى ، فان عالم الدين الذى لجأ إليه مهران اقترب بسلبيته وغموضه إلى نفس مكانة هذا الانتهازى ، ففى غمرة هذا الصراع ، وبدلا من أن يقوم عالم الدين بدوره المأمول ، اذا به يقف ساكتا ، متمسحا بزى الصوفى المعتزل كل ما عدا جدران مسجده .

إن مهران يسقط بين شقى الرحى :

علوان الذى كان قد حرضه على السرقة وقدم له مبرراتها (تدرب . واقرأ . ثم اسرق . .)

والشيخ جنيد الذى لا يقدم للضحية غير كلمات غامضة لاترفع ظلماً ولا تحرر منه . .

إن موقف الشيخ هنا موقف سلبى ازاء ما يحدث لمهران ، فكلما حدثه عن حجم الظلم الواقع عليه لا يزيد على كلمات تبدو فى ظاهرها مقدمة وفى باطنها محبطة ، ويبدو أنه لا مندوحة من نقل هذا المشهد الأول الذى دار بين مهران والشيخ لنرى إلى أى حد يمكن للفكر الذى يتمسح بالصوفية أن يكون محبطا بوجهه السلبى :

(ــ خذ مصحفا واقرأ . .

ــ غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ . .

ــ توضأ واقرأ . .

فقال بلهجة جديدة شاكية :

أنكرتنى ابنتى . . وجفلت منى كأنى شيطان ، ومن قبلها خانتنى أمها !

فعاد الشيخ يقول برقة :

ــ توضأ واقرأ . .

ــ خانتنى مع حقير من أتباعى ، تلميذ كان يقف بين يدى كالكلب ، فطلبت الطلاق محتجة بسجنى ، ثم تزوجت منه . .

ــ توضأ واقرأ . .

فقال بإصرار :

ــ ومالى ، النقود والحلى ، استولى عليها ، وبها صار معلما قد الدنيا ، وجميع أنذال العطفة اصبحوا من رجاله . .

ــ توضأ واقرأ . .

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه :

ــ لم يقبض على بتدبير البوليس ، كلا ، كنت كعادتى واثقا من النجاة ، الكلب وشى بى ، بالاتفاق معها وشى بى ، ثم تتابعت المصائب حتى أنكرتنى ابنتى . .

فقال الشيخ بعتاب

ــ توضأ واقرأ « قل إن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله) ، واقرأ « واصطنعتك لنفسى » وردد قول القائل : « المحبة هى الموافقة أى الطاعة له فيما امر ، والانتهاء عما زجر ، والرضا بما حكم وقدر (٣١ ، ٣٢) .

أى مصير هذا الذى يريد الشيخ له ؟!

وتمضى أحداث الرواية ، وينتهى مهران للمصير الذى كان مقدرا له منذ البداية ، إن محاولة العود ، للاقتصاص من هؤلاء الانتهازيين ، الذين كانوا قد دفعوا به إلى السجن محض وهم ، فهم يتخندقون فى خندق قوى صنعوه لانفسهم ، ومن ثم ، يتحول من ضحية إلى جانٍ من جديد ، ويصبح مطاردا . .

فى هذه الفترة الذى فقد فيها مهران كل شىء الزوجة والابنة والأمان والحرية اذ كان البوليس فى أثره ، لايجد أمامه غير أن يلجأ للشيخ ، ومرة أخرى ، لايجد عند الشيخ غير كلمات غامضة ، وسكون ، وحض على التسليم ، ونؤثر أن نعيد هنا هذا المشهد لنرى إلى أى حد يمكن أن يمثل الفكر الصوفى ، فى وجهه السلبى ، أسوأ ما يمكن أن يقدمه هذا الجهد الفكرى الخلاق ، إن الشيخ مازال بلوك كلمات فارغة :

(ـ الصبر مقدس تقدس به الأشياء

فقال سعيد بفم :

بل المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء . .

فتساءل الشيخ وهو يتنهد :

متى نظفر بسكون القلب تحول جريان الحكم ؟

فأجاب سعيد (:

ـ عندما يكون الحكم عادلا .

ـ هو عادل أبدا . .

فحرك سعيد رأسه فى غيظ مغمغما :

ـ هرب الأوغاد وأسفاه . .

فابتسم الشيخ ولم ينبس ، فقال سعيد بنبرة جديدة يمهد بها لتغيير مجرى الحديث :

سأنام ووجهى إلى الجدار ، ولا أود أن يرانى أحد ممن يزورونك ، إنى ألجأ اليك فاحفظنى . .

فقال الشيخ برحمة :

التوكل ترك الإيواء الا إلى الله .

فقال باشفاق :

هل تتخلى عنى ؟

معاذ الله . .

فتساءل فى يأس :

ـ هل بوسعك بكل ما اوتيت من فضل أن تنقذنى ؟

ـ أنت تنقذ نفسك إن شئت ..

فهمس سعيد لنفسه :

أنا أقتل الآخرين . .

ثم سأله بصوت مرتفع :

هل تستطيع أن تقيم ظل معوج ؟

فقال الشيخ برقة :

ـ أنا لا أهتم بالظلال !

وساد الصمت فدبت الحياةخارج الكوة التى يسيل منها القمر . ورتل الشيخ بصوت هامس إن هى الا فتنتك . وقال سعيد إن الشيخ سيجد دائما ما يقوله .) (١٦٨/١٦٩)

وكما نرى ، فإن صورة الشيخ جنيد ، ليست غير صوره الشيخ السلبى فى روايات الكاتب ، فالشيخ جنيد هو هو الوجه الآخر للشيخ درويش فى (زقاق المدق) ، وهو هو الوجه الآخر للشيخ متولى فى (الثلاثية) . .

الشيخ جنيد متصوف عازف عن الدنيا ، ومن هنا ، فهو مناقض ، فى فكره لرؤوف علوان ، غير أنه مقبل على الصمت ، الذى يقترب من مهادنة الواقع ، ومن هنا ، فهو مشابه ، فى فكره لرؤوف علوان .

على أن ثمة مفارقات أخرى لا تخلو من دلالة .

فلأن رؤوف أصبح الآن عدوا لمهران خائفا منه ، ولأن الشيخ جنيد لم يستطع أن يواجه رؤوف وجبروته لرفع الظلم عن المظلوم ـ مهران ـ ، فإن رؤ وف والشيخ يتحولان لدى مهران إلى شخص واحد .

هذا فى الواقع كما هو فى الحلم ..

وهو ما يبدو واضحا فى تلك الغفوة التى راح فيها مهران أثناء روعه وخوفه ، انه يعجب إلى درجة الدهشة والخوف من أن الشيخ جنيد ـ داخل الحلم ـ يسأله عن بطاقته ، لأن الحكومة

(لا تتساهل فى أن يكون أحد المريدين بغير بطاقته ، وحين يجيب مهران سائلا عن سبب تدخل الحكومة فى المذهب ، يصيح فيه الشيخ :

(ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للاستاذ الكبير رؤ وف علوان

المرشح لوظيفة شيخ المشايخ للمرة الثالثة) (٨٥)

وكما نرى ، فقد أصبح رؤ وف صورة مشابهة تماما للشيخ

أصبح المثقف ، الانتهازى ، المسئول ، يتزيا بزى المثقف ، الانتهازى ، الشيخ . .

بيد أن ذلك كله يسلمه ، أكثر ، إلى حيرة ، تدفع به ، أكثر ، إلى هذا الطريق . .

●

وإذا كان محفوظ سعى حثيثا ليبحث عن الطريق والإيغال فيه فى عمليه السابقين : (أولاد حارتنا ، اللص والكلاب) بحثا عن الحس الميتافيزيقى ، فإنه لم يتوقف عن هذا طيلة الستينات .

والحس الميتافيزيقى الاقرب إلى التصوف الشفاف نعثر عليه حينئذ فى قصة بعنوان (زعبلاوى) (بالأهرام فى ١٩٦١/٥/١٢) .

إن زعبلاوى يبحث فى هذا الطريق عن (الحقيقة) ووسيلته فى هذا التصوف القلق ، والأرق الذى يذكرنا بأرق (كمال) قبل ذلك فى الثلاثية وان بدا الكاتب الآن (كمال فى تطوره الزمنى) أكثر نضجا ووعيا بما يلاقيه .

وقبل أن نسهب حول قصة « زعبلاوى » ، قد يكون من المفيد أن نشير أن كثيرا من خيوطها تتلامس وتصنع نسيجا صوفيا محددا فى عمليه التاليين (الطريق/الشحاذ) ، ففى القصة كما فى الروايتين سعى حثيث للوصول إلى الحقيقة مرورا بهذه الأفكار الميتافيزيقية وقضايا الوجود وصولا ــ وربما غالبا ــ إلى الحقيقة الضائعة فى المجتمع . .

والمجتمع عند الكاتب هو هذه البنية الاجتماعية التى يعيش فيها بكل مشكلاتها المطروحة فى الستينات سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية . .

إن الراوى فى (زعبلاوى) يبحث عن علاج لحالته المرضية (بالادق : النفسية) اذ أصيب ــ على حد قوله ــ (بداء لادواء له عند أحد ، وسدت فى وجهى السبل وطوقنى اليأس) ، ومن هنا ، هجر صوت العقل (الطب) ، وطفق للبحث عن علاج آخر (روحى) فى مكان آخر عند الشيخ زعبلاوى (الولى الطيب وكراماته) .

ويظل يبحث طيلة النص عن هذا (الشيخ ، الولى) ، وفى كل مرة يذهب لمكان معين يوصف له على أنه مكان وجود الشيخ يفاجىء برحيله عنه أو (يختفى فكأن ما كان) ، ويظل فى بحث مستمر حتى يصاب بالاعياء الشديد حين يصل لأحد العارفين بالشيخ ، وهناك ينتظر فتصيبه اغفاءة قصيرة فيجد حلما بهيجا (حديقة لا حدود لها ، تنتشر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية . .) إلى غير ذلك من هذا العالم السحرى الذى هو نقيض الواقع .

وحين يستيقظ ، فجأة ، يبلغه مضيفه أن الشيخ زعبلاوى كان موجودا فى التو واللحظة ولم يرد إيقاظه ، وذهب قبل صحوه بلحظات ، ويبلغ به الاسى منتهاه .

ومع ذلك كله ، فإن القاص لا يكف عن الرحيل من جديد ، ومن الوصول إلى كنف الشيخ ، وعن الإصرار الذى بدأ به قصته « لابد أن أجد زعبلاوى » .

إن القاص يكاد يوقن أن زعبلاوى سراب ، ومع ذلك ، فإنه لم يكف أبداً عن البحث عنه ، والوصول إليه . .

ومن الخطأ الفادح أن يعتقد أن الشيخ زعبلاوى بينه وبين (جودو) بيكت ثمة شبه ، فإن زعبلاوى محفوظ هنا ، حتى وان بدا سرابا ، فنحن ننتظره ، وموقنون من وجوده حتى لو لم يأت بالفعل ، بل هو لابد أن يأتى يوما ما ، فالبحث عنه دائب لا يتوقف ، أن آخر ما ينطق به القاص فى (زعبلاوى) هو هذه العبارة « نعم ، لابد أن أجد زعبلاوى » .

وهذا يعنى أنه لابد واجد الطريق وأنه ماضٍ فيه إلى منتهاه .

وعلى هذا النحو ، فإن ذلك الدأب فى البحث عن (طريق) إنما هو دأب مستمر ، انتهى منه المؤلف فى بعض قصصه ورواياته ، وهو مازال ماضيا فيه لم ينته بعد .

وهو يتمثل فى عمليه المهمينْ (الطريق) و (الشحاذ) . .

●

إن (زعبلاوى) هو الوجه الآخر للسيد الرحيمى الذى يبحث عنه ابنه فى رواية (الطريق) وهو هو (الجبلاوى) الذى يبحث عنه الجميع فى (أولاد حارتنا) ، وهو هو صابر بطل رواية (الطريق) الان .

وهو فى جميع الحالات ذلك الرمز الشفاف للتوق إلى الكرامة الإنسانية والسلام مع الذات وبمنطوق الروائى هو البحث عن (الحرية والكرامة والسلام) (الطريق ، ص ١٧ ، ٧٥) .

وبعيدا عن تفسيرات شتى حول هوية هذا الرمز (هل هو الحقيقة أو الأب الضائع أو المثال ــ الخ) ، فإن البحث عن (الطريق) يظل هو الهدف الرئيسى للروائى ، بمعنى صوفى .

واذا كان الباحث عن الطريق فى جميع الأعمال لم يعثر على بغيته قط ، فإن البحث عن الطريق ــ الحقيقة يظل هو رد فعل لافتقاده هذا الطريق ، والجملة الرئيسية عند الباحث عن زعبلاوى هى (علىَّ أن أجد الزعبلاوى) ، والجملة الحوارية الأولى فى رواية الطريق هى (اذكر ربك) ، وهو ما يشير إلى أن البحث عن الطريق ــ الحقيقة عند نجيب محفوظ لابد أن يصحبه هذا الحس الصوفى الخلاق .

والاصرار على البحث عن الطريق هو ما لم يفتقده الحمزاوى فى الرواية التالية (الشحاذ) ، وان سلك فى هذا لوناً من ألوان الصوفية الخاطئة .

●

إن عمر الحمزاوى ، مثقف ومناضل قديم ، اعتزل كل شىء فجأة ، أو اضطر إلى ذلك مع الظروف السياسية الجديدة التى طرأت على المناخ السياسى ، ومن هنا ، فقد تحول إلى البحث عن هوية جديدة ، أو البحث عن الذات فى طريق غير الطريق الذى كان قد اختاره من قبل .

ويبدأ اضطراب الحمزاوى الحقيقى حين يخرج بعض الرفاق القدامى من السجن ، ويوصله الاضطراب إلى أكثر من وسيلة للبحث فيها عن الذات ، ويكون التصوف أحد هذه الوسائل ، إذ خيل إليه أنه سيجد فيه « راحة حقيقة للقلب » (الشحاذ ، ص ٨٠) غير أنه مع عدم التلاؤم مع التصوف ، بمعناه الاجتماعى ، أسلمه إلى غيبوبة ، ومن ثم ، إلى الفشل .

وما انتهى إليه الحمزاوى إنما يؤكد أن الحل الفردى ، بدون نهج واع ، يؤدى بالإنسان إلى طريق غير الذى بدأ يتطلع إليه ، إنه طريق (الندامة) فى نهاية المطاف ، وهو الطريق الذى انتهى إليه (الشحاذ) عن الحقيقة .

إن التصوف بدون وعى خلاق لشروط هذا التصوف ، وبدون التأكد من القيم النبيلة فيه ، والنابعة من روح الدين وشروطه الجوهرية ، يضحى وهما ، أو شيئا أشبه بالغيبوبة .

إن أبطال هذه الروايات صوفيون ، من منطلق البحث عن الحقيقة ، غير أن هذا التصوف ينطلق ـ فى الأساس الأول ـ من منطلق الفكر وليس من منطلق اليقين ، انهم يطلبون عالما يستريحون إليه من وعثاء الطريق . .

بيد أن الخطأ إلى هذا الطريق ، أو الخطأ فيه ، يسلم إلى هذا الواقع المرير . .

وباختصار ، فإن أبطال الستينات سعوا إلى التصوف بدون منهج علمى ، انهم لم يروا فيه إلا هذا العالم المثالى . .

ولأن رؤيتهم لم تكن من الوضوح بحيث تصل بهم إلى الطريق الصحيح ، فإنهم ، جميعا ، انتهوا من حيث بدأوا :

إن صابر أخطأ (الطريق) .

والراوى ، الباحث عن (زعبلاوى) انتهى به البحث إلى الفشل .

والحمزاوى سقط فى طور (الشحاذ) إلى وطأة التصوف السلبى .

بل إن أبطال (ثرثرة فوق النيل) انتهوا إلى الجريمة ، وعدا الصحفية سمارة بهجت ، يمكن القول إنهم سقطوا جميعا أسرى الخدر (= الضياع) .

لقد كانت شخصيات (الثرثرة) اشبه بهؤلاء (الركاب الهابطين) كما جاء فى المتن الروائى ، وهو هبوط اضطرارى اشبه بطريق آخر غير الذى طمحوا إليه منذ البداية ، فانتهى بهم إلى خسران كل شيء .

هذه ، إذن ، صور من الصوفية السلبية . .

أما صور الصوفية الايجابية ، فهى كثيرة ، غيرأن أغلبها يمكن العثور عليها بعد هزيمة ١٩٦٧ بوجه خاص . .

لقد انتهت مرحلتنا الشك والحيرة الى شيء أشبه (بالمدينة الفاضلة) ، وهى المدينة التى صنعها نجيب محفوظ فى المرحلة الأخيرة من حياته .

وهى مرحلة نجدها خارج النص الروائى وداخله . .

فى حياة نجيب محفوظ ، وداخل نصوصه كذلك . .

ــ المرحلة الثالثة

المدينة الفاضلة

وبانتهاء عقد الستينات تكون مرحلة البحث عن الطريق انتهت بمحفوظ إلى هاجس ، محدد ، من التصوف ، كانت بذورها تنبت ــ منذ البداية ــ فى الأرض ، وتتهيأ للصعود فوق سطح الأرض .

أما فى السبعينات ــ المرحلة الثانية ــ فقد توالت أعمال محفوظ ، فى وقت كان النبت قد تحول ، بفعل عوامل كثيرة ، إلى فروع ، والفروع إلى أوراق ، والأوراق إلى أكف كبيرة تحمل الثمار .

وقد كان أكثر ما يمكن أن يعرف بها هذه الثمار ، أنها ، تلك الفكرة الصوفية الايجابية .

وهذه الفكرة بملامحها الأخيرة ترسم ملامح (مدينة فاضلة) سعى إليها نجيب محفوظ .

وقد يكون من المفيد أن نعيد ما سبق أن ذكرنا من أن فكرة التصوف عند الكاتب الكبير لم تزد عن (العشق) ، العشق المثالى الذى قد يؤدى إلى الاقتراب من هدف أبعد ، هو الهدف الواعى خلال هذه الفكرة الصوفية التى صنعت كحجاب بينه وبين هذا العالم المعاصر . .

ومن هذا كله ، يمكن أن نحدد هذه الفكرة الصوفية ، والتى رسمت اطار المدينة التى سعى إليها نجيب محفوظ خلال ثلاث قسمات هى :

ــ الراحة

ــ العلم

ــ القيم

وحين نترجم هذه النقاط إلى روايات فسوف نجد مسارها يمتد منذ بداية السبعينات إلى الثمانينات ، وتتشعب خلال الأحداث والشخصيات .

وهذه النقاط أو القسمات الثلاث يمكن أن تمثل المثلث الصوفى عند نجيب محفوظ ، ويمكن أن تحتوى كذلك عدة قيم أخرى تتفرع عنها وتعمق من الصورة العامة .

لقد كان على نجيب محفوظ الا يتوقف ، قط ، عن طرح الاسئلة قبل عقد السبعينات ، فلما هبط إلى هذا العقد ، فقد أسلمه طرح الاسئلة والواقع المتخيل إلى هذه المدينة التى كان سعيه إليها حثيثا ، ويكون نجيب محفوظ خلال هذا أشبه بالسندباد الذى بدأ رحلة كانت ــ فى الأصل ــ تشوفات فى أعماق الكاتب أو داخل المتصوف وذلك هربا من الحياة العادية والسأم والرتابة ، أو من المجتمع الفاسد والتحجر والشكليات ، وذلك أثناء بحثه عن قيم كثيرة كالعدالة والخلود والحقيقة والمطلق . . الخ .

نصل من هذا كله إلى أن طريق محفوظ وإن لم ينته إلى مدينة اليقين ، فقد انتهى به ــ خارج الواقع ــ إلى (مدينة فاضلة) تمثل فيها القيم النبيلة مكانة مهمة .

وهو ما يقترب بنا من بعض هذه القيم .

يمكن التعرف على أول هذه القيم بالتوقف عند القيمة الأثيرة عند نجيب محفوظ ، وهى قيمة أن يرى فى هذا التصوف راحة نفسيه أو راحة يلجأ إليها فى قيظ الحياة .

لقد انتهت به الحيرة إلى هذه الراحة : تعرفنا عليها فى (أولاد حارتنا) وجوها المعطر بريح الغموض والسكر واطارها المشوف بروح التصوف الشفاف ، وبشكل أكثر بهجة فى (زعبلاوى) حيث وجد القاص الراحة النفسية فى هذا البحث اللانهائى حيث عقد النية ، حتى قبل أن يبدأ ألا يتوقف ابدا فى البحث عن الشيخ ، بل إننا فى قصة أخرى (حارة العشاق) (اهرام ٢٦/١٢/١٩٦٩) نلحظ أن الأمر ينتهى بالزوج بعد الحيرة الشديدة إلى تصور الواقع على شكل نتيجة يتوصل إليها أو فرض ينتهى إليه ، فيكون الأمر على هذا النحو ليس هو الشك الخالص وليس هو اليقين الخالص ، فهو يمنح زوجته ثقة لا تزيد على خمسين فى المائة كما يمنحها شكاً لا يزيد على خمسين فى المائة ، وإنما هو بين بين ، ونعثر على هذا كله فى لوحات رواية (الحرافيش) ورواية (ألف ليلة وليلة) وغيرهما . .

بيد أننا سوف نتوقف عند آخر عملين لنجيب محفوظ لندلل بهما على ذلك ، وهما : يوم قتل الزعيم ، قشتمر .

إن محتشمى زايد فى (يوم قتل الزعيم) تعب يائس ازاء عنت السبعينات واضطرابها ، ويكون موقفه حالة أقرب إلى الهروب فى الحالة الصوفية كشىء من (الراحة النفسية) التى لا يعثر عليها إلا فى هذه الحالة ، وكما يقول هو (أقف عند حافة بحر التصوف) (الرواية ص ٣١) .

إنه فى عصر الانفتاح وما خلَّفه من أزمات يعانى منها مع حفيد ، وأسرته ، ولا يجد طريقا للخروج منها ، ومن ثم ، لا يجد أمامه غير هذا الحل الصوفى ، إنه يسأل نفسه مئات المرات (كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب ؟!) ولا يلبث أن يجيب نفسه بما يشبه العثور على الحل مما هو فيه (ما أجمل كرامات الأولياء) (قشتمر ٣١) .

ويكون على محتشمى أن يلجأ من آن لآخر إلى آى القرآن الكريم ، وسكون يشبه الإقامة عند هؤلاء الأولياء (كراماتك يا سيدى الحنفى) (٦٨) ويملك أمام استمرار هذا الواقع من انسحابه منه والانضمام إلى (فريق المسبحين) (٨٧) لئلا يسقط فى إيقاع هذا الواقع الأليم ويغرق فيه .

على أننا نستطيع أن نجد ايثاره لهذا الطريق ليس اغراقا فى اليأس كما قد يشير فى الوهلة الأولى ، وإنما هو لون من الوان التفاؤ ل بالمستقبل ، وهو نقيض الاستسلام لما يحدث حوله أو هو تحدٍ لما يحدث حوله هروبا من الموت أو القتل .

أو هو بدلٌ عن هذا المصير .

ومحتشمى زايد فى رواية (يوم قتل الزعيم) إنما هو صورة أخرى لإسماعيل قدرى فى رواية قشتمر ، كلاهما يعانى من الشيخوخة والروماتيزم ، وكلاهما يهرب من الحاجة والبروستاتا ، وكلاهما يجد فى التصوف ملاذا وفى التسابيح الدينية وجودا بديلا لهذا الذى يحدث حوله ويكاد يجهز عليه .

بيد أن الراحة النفسية لم تكن فقط أهم ما فى (المدينة الفاضلة) اذ يرتبط بها هذا العالم الساحر من التسابيح والكرامات بشكل مكثف ، وهذا العالم المتخيل نعثر عليه فى روايتى (رحلة ابن فطومة) و (العائش فى الحقيقة) بوجه خاص ، ففى هاتين الروايتين عالم اشبه (بالمدينة المسحورة) كما نعرفها فى الف ليلة وليلة ، إن ابن فطومة لا ينى يبحث ، دائما ، عن مدينة مسحورة أسماها (جبل الكمال) واخناتون لا ينى يبحث عن هذه المدينة وهو (عائش فى الحقيقة) .

بل إن هذا العالم نجده فى أغلب اعماله الفنية فى المرحلة الاخرى ، ولكن بدرجات مختلفة ، وحسب طبيعة الحدث الذى يتعرض له الكاتب .

ان هذه المدينة المسحورة يمكن أن تمثل مع غيرها « مدنا اسقاطية » « تصور آمال الشعب وترمز للام الحنون ، فهى خيالية وجنات نعيم وهمية ، ومما نجده بنفس الوضوح فيها أو فى المدن الصوفية الفاضلة ، كونها ترفة ، غنية بالجواهر والذهب . وسكانها قليلون لايدخلها غريب ، مملوءة بالخوارق » (زبور ص ٥١) .

على أن هذه المدينة المسحورة لا تحول بيننا وبين الوصول إلى قيمة أخرى من قيم هذه المدينة ، ألا وهى قيمة العلم والحرص عليه .

إن هذه القيمة : العلم ، نعثر عليها فى كتابات محفوظ النظرية والابداعية ، واذا اردنا

تاريخا محدداً للاحتفاء بهذه القيمة فسوف نجدها فى الجزء الاخير من (السكرية) غير انها اكثر وضوحا فى رواية (اولاد حارتنا) فى نهاية الخمسينات بوجه خاص .

ومع اننا استطردنا من قبل حول هذه القيمة خاصة فى تلك الرواية ، فلا بأس الان من ان نشير الى انه من المؤكد ان نجيب محفوظ يولى العلم اهمية تفوق اية قيمة اخرى ، فاذا اضفنا الى (اولاد حارتنا) عملاً آخر ، فانه يكون دون شك مجموعة (حكاية بلا بداية ولانهاية) التى صدرت فى بداية السبعينات ـ ١٩٧١ـ اذ يسهل ان نجد هنا معالجة فنية بارعة لقيمة العلم وبشكل جديد .

واذا كان محفوظ يركز فى (اولاد حارتنا) على الانبياء فى رموز فنية واعية مفسرا القيم الدينية تفسيرا اجتماعيا واعيا ، فانه فى (حكاية بلا بداية . .) يرى ان اولئك الانبياء الآن اصبحوا هم العلماء الذين ينتمون الى الوجه الايجابى للصوفية ، ويمكن ان نوافق جورج الطرابيشى فى كتابه (الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية) حين يقول ان ابطال القصص الثلاث فى (حكاية بلا بداية . .) هم خلفاء معرفة او امتداد له ، فنرى انهم اتوا فى قصة نجيب محفوظ بعد ان ارتدوا ملابس الصوفية بينها هم يمثلون فكر كل من كوبرنيكس وداروين وفرويد مما يجعله يرى فى محاولة نجيب محفوظ الرمزية هذه جرأة لاحد لها ، لقد حمل كل من هؤلاء لواء الثورة فى مجاله ، وتحول الثابت الى الحركة ، فبعد ان كانت الارض ثابتة ومركز الكون اكتشفنا خلافاً لما ورد فى الأديان انها ليست المركز بواسطة كوبرنيكس ، فكانت ثورة فى الأفكار الثابتة الخالدة ، وبعد ان كان الانسان الوحيد ، اصبحنا نرى انه تطور من كائنات اخرى حاكى معها سلسلة التطور وهو ما أثبته داروين فى نظرية النشوء والارتقاء ، وذلك يمثل ما عرفنا مبدأ اللذة واللا شعور وهو ما عرف بالفرويدية ، فكانت جميعها نظريات ثرية يرى ان الكاتب فيها كان اكثر جسارة فى تناولها داخل الاطر الرمزية .

وتتعدد القيم عند نجيب محفوظ فى هذه (المدينة الفاضلة) ،غير انها تتعدد اكثر فى قيمة العدالة وتتحلق حولها

وهذه القيمة ــ العدالة تظهر اكثر ما تظهر فى السبعينات خلال ملحمة (الحرافيش) ، غير ان الذى يجب الاشارة اليه هنا ، ان تحقيق العدالة كان مرهونا دائما بتأكيد القوة ، فبدون

القوة تتحول العدالة الى شيء رومانسى مقيت ، وحلم لا يلبث ان يتلاشى مع نور الصباح ، وقد بدا هذا واضحا فى الحوار الذى يتكرر اكثر من مرة خاصة لدى عاشور الناجى الذى كان دائما يؤكد لأهل حارته ان الرغيف بدون القوة يصبح سهلا ، لكنه مع القوة يصبح شيئا عزيز المنال يمكن بعد تحقيق الحصول عليه معرفة القيمة الحقيقة لهذا الحصول ، إن عاشور يقول لأهل حارته سائلا :

ــ ماذا ينقصكم ؟

يجيئون :

ــ الرغيف

يعود للقول بسرعة :

ــ بل القوة

ـ الرغيف أسهل منالا

ــ كلا

ــ . . . .

لقد رأيت حلما عجيبا ، رأيتكم تحملون النبابيت

(الحرافيش ٥٥٤ ، ٥٥٥).

وقدراح نجيب محفوظ فى الفترة التالية يؤكد على قيمة العدالة التى تقترن بالقوة ، وخاصة فى روايته التالية (ألف ليلة) .

إن مراجعة الفترة التى كتبت فيها هذه الرواية ــ الف ليلة ــ فى مصر (٨١/٧٥) تؤكد لنا ان ثمة علاقة أكيدة بين روايات هذه الفترة فى (الخطاب) الروائى الأخير ، وان بدا أن رواية (ألف ليلة) تزيد عن غيرها فى درجة العنف والدموية التى تتميز بها ، وهو ما يبدو أنه راجع إلى ضرورة ارتباط قيمة الحق لديه بالقوة، فهى تحمل دعوى مستمرة لقتل الحاكم الذى أفسد لمجتمع واسهم فى الانفتاح ، واسهم فى هذا الفساد الذى لحق بالمجتمع المصرى .

إن رواية (ألف ليلة) تسهم بصور عديدة بالكشف عن عدل الملك شهريار ، هذا العدل الذى يقترن بالقوة ويرتبط بالعلم ويحتفى بفكرة الصوفية الايجابية فى المجتمع . فالرواية تجسد لعديد من القضايا بالروح الصوفى خاصة حين يتلمس الكاتب الكرامات ويتفنن فيها ، ويزيد

من الشخصيات العالمة والمقتربة من الصوفية فى هذا العالم الاسطورى الفريد .
وهو ما نعثر عليه بشكل ملحوظ فى روايته (العائش فى الحقيقة) .

إن أخناتون فى هذه الرواية يسعى ـ شأنه شأن ابن فطومة ـ الى التحول الى البطل الصوفى ، ولكن هذا البطل الذى يفتقد الجانب الايجابى من التصوف .

إن (العائش فى الحقيقة) ـ ولاحظ دلالة العنوان ـ يسعى الى الحقيقة لتحقيق حلمه فى بناء (مدينة فاضلة) ، يتحقق فيها الخير والعدالة للجميع ، غير أن نقط الضعف لديه كانت أنه كان يعتقد أن الحق وحده ، دون وسيلة القوة ، يمكن أن يصبح غاية سهلة المنال ، ومن ثم ، فإنه نال نفس مصير ابن فطومة قبله ، فقد قضى طيلة حياته يبحث عن (الحقيقة) ، ورسم صور المدن الساحرة فى خياله ، وظل يسعى لتحقيقها على الأرض ، حتى أراحه الموت من اعدائه ، ومن اعتقاده الخاطىء أنه يمكن تحقيق القيم النبيلة بدون قوة .

بيد أن أخناتون ، بوجه خاص ، يؤكد لنا هذه الحقيقة لدى الروائى ، حقيقة أن تحقيق أية قيمة من القيم الاجتماعية والسياسية لابد أن تصحبه القوة ، إن إعجاب محفوظ بأخناتون لم يحل دون إعجابه البالغ بقائده حور محب ، بل إن محفوظ لم يكن لينكر على أخناتون دعوته السلمية إلى الحب والسلام ، لكنه كان ينكر عليه تلك الوداعة .

كان محفوظ مع أخناتون بقلبه ، ولكن مع قائده بعقله .

لقد اراد الكاتب أن يؤكد قيمة اجتماعية بموقف انسانى ، لقد اعتقد أخناتون ، خطأ ، أنه يستطيع فرض الدعوة فى امبراطورية شاسعة يسكنها الطيبون كما يسكنها ، الاشرار ، يسكنها النبلاء كمايسكنها البرابرة والبدو المتربصون بالوطن ، ولأنه أخطأ سلاح الدعوة (الحب) وحده ، فقد كان من الطبيعى أن يسقط وتسقط دعوته .

كان يسقط الحق وتعلو القوة .

لقد كانت فكرة الحب تمضى فى تناسب عكسى ، بينما تمضى القوة فى تناسب طردى معا .

الأكثر من ذلك كله أن هذا الموقف من أخناتون لم يفهمه ايزيس نفسه ، ففى حين تقدم ليحاكم أخناتون فى (أمام العرش) ، فإنه راح يقول عن رسالته مشيدا بها إنه (لم يكن أحد مستعدا لفهمه أو التفاهم معه فكانت المأساة) (ص ٧٦) ، وهو فهم من جانب واحد .

ويبقى من أعمال محفوظ فى هذا الصدد عملاه الهامان (حكايات حارتنا) و (قلب الليل) . . فكل هذه الأعمال تشير إلى أن التصوف ليس هو الحل السلبى ، وليس هو الهروب من الواقع ، وإنما يظل السلب يهب الإيجاب دائما ، فبدلا من الرمز السكون فى الغيبيات أو الركون إلى البعد السلبى ثمة حل صوفى ايجابى يظل هو الطريق الوحيد للمقهورين والضعفاء .

هذا الطريق هو السعى الحثيث للقيم الايجابية فى هذا الوجود
إنه ايثار التغيير الايجابى على الرضا بالواقع
وايثار الوعى النقدى عن الغيبوبة والسلبية
وايثار الحركة على السكون .

إستنتاجات أخيرة :

نجيب محفوظ إذن ليس متصوفا
وإنما هو عاشق للتصوف

والفارق كبير بين الاثنين ، وهو فارق ، يتحدد ، فى الحد الفاصل بين الواقع والخيال ، بين القضايا الاجتماعية الملحة والقضايا الذهنية المجردة .

إن نجيب محفوظ على العكس من المتصوفة ، لا يفقد احساسه بالزمان أو بالمكان ، « فاللازمن هو المطلوب والمكان المفضل ، وهو عالم نكوصى ، لا تؤثر فيه ديمومة ولا الشعور بالحركة فى المكان » (زيور ص ١٤٦) .

فمن المعروف أن المتصوفين يرون أن أحدهم يقطع المسافة الطويلة فى طرفة عين أو يقطع مسافة شاقة فى ثلاثة أيام فى يوم واحد ، بل إن أحد المتصوفة يزعم أنه يستطيع أن يذهب مساء من بلد ، أى بلد ، ، ثم يرجع صباحا .

أضف إلى ذلك أن المسيرة الابداعية عند محفوظ خاصة تؤكد انها ، فى تنبؤاتها الفنية ، تخالف هذه التنبؤات التى نراها فى الكرامات المعروفة عند المتصوفين .

إن التنبؤات عند المتصوفين تدل « على قانون نفسى يظهرها اسقاطات اللاوعى الذى يتوقف أو ينبىء بالهموم والحوادث النفسية القادمة . ونجد فيها الدافع اللاواعى قويا . . هنا تبدو الكرامة بمثابة استمرار للعرافة وما ناظرها » .

وهى فى جميع الحالات تعود إلى الاحساس العميق بالدين . .

وهو إحساس يتخذ عند التصوف اشكالا تفوق العقل والادراك . .

غير أنها عند نجيب محفوظ ترتبط بالعقل وتتسق مع الادراك الواعى .

هذا هو الحد الفاصل بين التصوف وعشق التصوف . .

وهذا هو الحد الفاصل بين متصوف قديم مثل الجيلانى وكاتب معاصر مثل نجيب محفوظ . .

كلاهما له طريق ، وكلاهما يسعى إلى (مدينته) التى يبدو أنها تختلف عند كليهما . .

ومدينة محفوظ ــ كما أشرنا ــ تتحدد ، عند النظر إلى الفكر الصوفى على أنه اثنين : الراحة النفسية ، والقيم الاجتماعية الواعية . .

وهذه المدينة وان بدت عند نجيب محفوظ رهن اليد فيما تمثله شخصياته وأحداثه فى هذه المدينة الفاضلة ــ المثالية ، فهى تظل تعبيرا عن هذه (الحقيقة) التى يتشوف إليها المتصوف المعاصر (المثقف) طيلة حياته دون أن تتحول الى واقع . .

إن الراوى فى رواية (ابن قطومة) سعى إلى هذه المدينة دائما دون أن يصل اليها ، فقنديل العنابى « ظل يرنو إلى دار الجبل ــ دار الكمال ــ لكنه لم يبلغها ، أو هبط داراً أخبروه أنها دار جبل ولكنها لم تكن كذلك ، وظل يطمح ويطمع ولكنه لم ينلها » .

إن دار الجبل لم يصل إليها قنديل العنابى ، ولا كل شخصيات نجيب محفوظ ، لكن من المؤكد أن الكاتب الكبير سعى اليها ، وعثر فيها على ضالته ، سواء كانت داخل النص أو خارجه . .

وفى جميع الحالات لم يغرق فى غيبوبة الفكر الصوفى المجرد ، وإنما سعى إلى الوجه الايجابى فيه ، وحاول أن يصنع منه وجه مدينته . .

الفصل الخامس

نجيب محفوظ وسيرك الانفتاح

« تهاوى مثلى الاعلى فى ٥ يونيو/
كيف يجد أناس سبيلا سحريا إلى الثراء الفاحش وفى زمن لا يصدق ؟/
لايمكن أن يحدث ذلك بلا انحراف ؟ »

على هذا النحو ، راح علوان يؤكد لنا فى رواية « يوم قتل الزعيم » . . أن سياسة الانفتاح الاقتصادى التى استهدفت التغييرات الحادة فى المجتمع المصرى لم تبدأ فى عام ١٩٧٤ (باقرار مجلس الشعب القرار ٤٣) ، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير ، منذ عام ١٩٦٧ إبان هزيمة يونيو فى الوطن العربى كله .

ففى هذا العام ١٩٦٧ كانت الولايات المتحدة الامريكية (واسرائيل إحدى ولاياتها فى المنطقة) قد نالت من النظام المصرى الذى طالما سعى لفرض الارادة العربية فى المنطقة ، وسعى لتشجيع حركات الاستقلال ورفض سياسة الأحلاف وتنفيذ التنمية الوطنية دون (تبعية) ، كان الغرب يعرف أنه اذا تركت مصر لشأنها لابد أن تقف حجر عثرة فى طريق مخططاته التى لم تكن قد توقفت منذ الحروب الصليبية .

وقد كان مؤكداً أنه وان كانت اسرائيل قد حققت بعض اهدافها ، فإن الولايات المتحدة ــ الاستعمار الجديد ــ توشك الآن تحقق كل اهدافها للسيطرة على الواقع الجديد ، خاصة ، فى غيبة وعى جماهيرى أعد سلفا ، وفى إطار اقتصادى واجتماعى تعانى منه مصر فى هذه الفترة .

وهذا كله يفسر كل مواقف الولايات المتحدة الامريكية سواء باتهامها المباشر فى فرض هزيمة ٦٧ أو الاسهام فيها ، أو فى تعويقها المستمر للحيلولة دون جنى ثمار نصر أكتوبر ١٩٧٣ بعد

ذلك ، بل « تعليق الخطوة التالية لتكون عنصرا مواتيا لفرض التغييرات على القيادات التى تريد أن تثبت للولايات المتحدة حسن سيرها وسلوكها » (عادل حسين ، الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية ١٩٧٩/٧٤ ج ٢ دار المستقبل العربى ١٩٨٢) .

وفى هذا الوقت كانت المتغيرات الحادة تعمل عملها فى بنية المجتمع المصرى ، ومنها ، كان الاختراق المنظم للمجتمع فيما عرف بسياسة الانفتاح الاقتصادى مما أحدث هزة عنيفة على هذا المجتمع ، وقد تحولت الرأسمالية المصرية حينئذ إلى رأسمالية طفيلية من خلال أعمال لا تتصل بالإنتاج ، بحيث شكلت فئات اجتماعية خارج العملية الإنتاجية .

وتطور الرأسماليه الفعلية وسيطرتها على واقع البنيه الاجتماعية من حيث آثار خطيرة كان من شأنها توزيع الدخل خلال السبعينات وما ترتب عليه من تفاوت يتصل بانعدام العدالة الاجتماعية .

ومع أن التغييرات فى بنية المجتمع كانت أكثر مما يمكن رصدها فى السبعينات ، فإن تلك ليس مجالنا هنا على المستوى الاقتصادى ، ومن ثم ، فإن جهدنا سينصرف الآن إلى النص الأدبى عند نجيب محفوظ بوجه خاص لعمق التحولات التى أمكن رصدها .

إن اهتمام نجيب محفوظ بهذه الفترة ــ فترة الانفتاح الاقتصادى ــ لم يكن منبت الصلة بما سبقه ، واذا كان اهتمام نجيب محفوظ بدأ بالتحديد فى نهاية السبعينات ، فقد نشر أول مجموعة قصصية تحتوى على عدد من القصص تنصب على مخاطر هذه الفترة (الحب فوق هضبة الهرم ، عام ١٩٧٩) ، فإننا نستطيع أن نضع خطا فارقا قبل هذا العام ــ ١٩٧٩ ــ وبعده ، فقبل هذا العام كانت (رسالة) نجيب محفوظ تتحدد حول رفض التمايز الطبقى ومحاربة الفساد الاجتماعى فى شتى صوره ، أما بعد عام ١٩٧٩ ، فقد تبلورت قضايا الكاتب الكبير حول سيرك الانفتاح بوجه خاص وان لم يهمل العديد من القضايا الأخرى .

غير أن سيرك الانفتاح كان أكثر الدوائر التى استحوذت على قيمه الأدبية .

الفترة الأولى ــ حتى عام ١٩٧٩ ــ عرفت بروايات نجيب محفوظ التى اتخـذت الشكل التاريخى والاجتماعى بينما اتخذت بعد ذلك الشكـل الواقعى والـرمزى حتى إذا مـا جاوزنـا الأربعينات والستينات ، فإننا نكون بدءا من نهاية السبعينات حتى الآن أمام روايات نجيب محفـوظ التى اتخذت الشكـل التاريخى والاقتصـادى ، والتى توقفت ــ بـوجه خـاص ــ عند التطورات الاقتصادية والاجتماعية التى عرفتها البلاد عقب (كامب ديفيد) وما تمخض عنها من تحولات خطيرة فى البنية الاجتماعية .

وهو ما نشير إليه ، بسرعة ، قبل أن نصل إلى الفترة التالية لعام ١٩٧٩ ، هذا العام الذى يعد أهم الأعوام فى تاريخ مصر قاطبة .

قبل عام ١٩٧٩

نستطيع أن نلحظ تطور الخط الفكرى عند نجيب محفوظ فى الأربعينات خلال رواياته :

القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ، خـان الخليلى ١٩٤٦ ، زقـاق المدق ١٩٤٧ ، بـداية ونهايـة ١٩٤٩ ، ونلحظ نمو الخط الاجتماعى والاقتصادى أكثر بعد الثلاثية التى كتبها قبل قيام ثورة يوليو ونشرها بعدها بين عامى (٥٦/١٩٥٧) وبشكل أكثر واقعية فى روايات الستينات : اللص والكلاب ١٩٦١ ، والسمان والخريف ١٩٦٢ ، الطريق ١٩٦٤ ، ثرثرة فـوق النيل ١٩٦٦ .

وقد كان فكر نجيب محفوظ خلال تلك الروايات يغلب عليه ايمانه العميق بأن المجتمع هو الصانع للنجاح والفشل ، وهو الموجه للاخلاق ، وأنه بالاصلاح الاجتماعى والسياسى يتحقق العدل ويستقر النظام وهو ما لاحظه محمد حسين عبد الله فى كتابه حول محفوظ ، وعلى سبيل المثال ، ففى الثلاثية لا نخطىء أن هناك توازنا بين الطبقات (وان بدا توازنا غير مطلق) ، لكنه بدا ــ على الأقل ــ توازنا منبعه الحس الدينى الذى يمثل رادعا للانحراف ، كما أن السلوك لدى الافراد ــ وقد كانوا فى أغلبهم من التجار ــ لا يخلو من المشاعـر الوطنيـة والاحساس العـام بالمسئولية على ما فى هذا المجتمع من انحراف يرصده ــ كذلك ــ محفوظ على مستوى السلوك ممثلا فى السيد عبد الجواد نفسه .

إننا ــ على سبيل المثال ــ فى رواية (بين القصرين) أمام أسرة من الطبقة المتوسطة التجارية الصغرى التى لا يختفى فيها الطابع الاخلاقى ، وهو ما نجده فى عديد من الروايات التالية التى تطرح قضية العدالة الاجتماعية طرحا يرتبط بفكر الكاتب الذى ينتمى للطبقة الوسطى .

واذا كانت الثلاثية آخر أعماله الكبيرة قبل ثورة ١٩٥٢ ، فإن (أولاد حارتنا) كانت أول أعماله الكبيرة التى كتبها بعد ثورة ١٩٥٢ . . واولاد حارتنا تزخر بهذه المعالجة الاقتصادية والاجتماعية ، فهو يدعو فيها إلى إعادة توزيع (الموقف) بالعدل فى أكثر من موضع ، ولنذكر أن نجيب محفوظ قال فى منتصف السبعينات بعد ذلك إن الدافع وراء كتابة رواية (اولاد حارتنا) هو كما يقول :

« . . رأيت طبقة جديدة بدأت تنمو أكثر بصورة غير عادية فى هذه الفترة ، وكان السؤال الذى يحيرنى هل نحن نسير نحو الاشتراكية أم نحو إقطاع من نوع جديد ؟ »

(القبس الكويتية ٣١ ديسمبر ١٩٧٥) .

والرواية ــ كما رأينا ــ تزخر بهذه المواقف التى تحث على العدل وتدعو إليه طيلة لوحاتها ، بل يدعو لتحقيق العدالة الاجتماعية أن تستخدم القوة ، إذ أن (القوة العادلة) هى السبيل الوحيد ليحصل جبل ــ أحد الشخصيات فيها ــ على قيمة العدالة (اولاد حارتنا ، ص ٢١٥) .

ونستطيع أن نفهم تطور فكر نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة فى نهاية الخمسينات حين كتب (اولاد حارتنا) ومنتصف السبعينات حين كتب (الحرافيش) تطورا مبلورا فى اتجاه تحقيق هذه العدالة ، واذا كانت فكرة العدالة تتبلور طيلة هذه السنوات ، فإنه (فى لقاء خاص) أكد لى أنه قضى عام ١٩٧٥ يفكر فى احداث (الحرافيش) ، وقد كان هذا العام هو العام الذى انتهى فيه من كتابتها لينشرها بعد ذلك بسنتين (١٩٧٧) .

على أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو ، أن العام الذى فكر فيه طويلا لكتابة ملحمة (الحرافيش) كان نجيب محفوظ دائم التفكير فيما آلت إليه آليات المجتمع اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، ومن ثم ، كان يكتب مجموعته القصصية الملحوظة (الحب فوق هضبة الهرم) ، اذ كانت هذه الفترة هى فترة الارهاصات لهذه القصص التى ما لبث أن كتبها بالفعل لينشرها بعد نشر الحرافيش بعامين (١٩٧٩) .

وعلى هذا النحو ، ففى العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ (الحرافيش) ، وكان يدعو فيها إلى (العدالة) كان بصدد كتابة مجموعة قصصية تخرج عن جو (الملحمة) الأسطورى ، وتعايش الواقع وتنقل عنه مباشرة ، وعلى هذا النحو كانت هذه الفترة هى فترة تحول الكاتب الكبير من التأييد المطلق لأنور السادات خاصة بعد كامب ديفيد ، إلى فهم آثار الانفتاح ، والتحول عنه رويدا رويدا .

وعلى هذا النحو ، فإنه يذكر لنجيب محفوظ أنه استطاع أن يبلور خلافة أنور السادات فى نهاية السبعينات خلال مجموعة من القصص رصد فيها لهذا الواقع الاقتصادى الذى كان ينذر بخطر كبير . .

وبدهى أن نجيب محفوظ اهتم طيلة حياته بقيمه الاجتماعية ـ ضمن قيم اجتماعية أخرى ـ غير أن درجة اهتمامه بهذه القيمة زادت فى السبعينات ، فخرج من التصور الميثولوجى للأدب إلى التصور الواقعى المباشر . .

لقد أدرك نجيب محفوظ مع غيره حينئذ أن مصر تخرج من دائرة التنمية المستقلة لتدخل فى مأزق التنمية التابعة ، وهى تنمية تجد مجالا واسعا لها فى سيرك الانفتاح التى تحدد فيه مستقبل مصر ومقدراتها لسنوات كثيرة آتية .

فلنقترب ، أكثر ، من هذا السيرك ، ومحروميه وضحاياه . .

بعد عام ١٩٧٩ : السيرك

إذن ، بدأ نجيب محفوظ منذ نهاية السبعينات يتعامل مع الواقع الجديد بشكل مباشر ، حيث كان سيرك الانفتاح يدير الغابا مأساوية ، واكروبات من نوع ازدياد البطالة وهجرة القوى العاملة خارج مصر ، وبروز مشكلة التضخم وغلاء المعيشة وانتشار الشركات الدولية وتأثير المال النفطى بالسلب . . الى غير ذلك .

وقد كان على نجيب محفوظ أن يستدعى هذا المناخ بشكل فنى ، وهو ما حاوله خلال روايات (الانفتاح) فضلا عن مجموعة قصصية سبق الإشارة اليها ، محاولا أن يقدم صورة فنية وليس صورة (فوتوغرافية) قط .

ورغم أن تغييرات هذه الفترة كانت حادة ومتسارعة ، فإنه يحسب له أنه استطاع أن ينقل منها ، ويغرف من منجم هذا الواقع ما استطاع أن يعبر به تعبيرا صادقا ، وقد حدث ذلك خلال هذه الأعمال ·

(الحب فوق هضبة الهرم/مجموعة ١٩٧٩ ، الباقى من الزمن ساعة/رواية ١٩٨٢ ، يوم قتل الزعيم/رواية ١٩٨٥ ، حديث الصباح والمساء/رواية ١٩٨٧ ، صباح الورد/رواية ١٩٨٧ ، قشتمر/رواية ١٩٨٩) .

ولأن محفوظ كان مولعا بالحاضر غارقا فيه حتى أذنيه ، حرص دائما ألا يتوه فى تهويمات الميثولوجيا ، أو يغيب فى رموز غامضة ، وإنما استقى من هذا الحاضر نماذجه ، التعبير الفنى الدقيق للحاضر يستطيع ــ إذا أحسن تصوره ــ أن يلقى فى تيار (الوعى) الجمعى ويعمقه .

وهو ما جهد فيه الكاتب الكبير كثيرا

وقبل أن نرصد ظواهر هذا السيرك قد يكون من المفيد أن نشير إلى سمتين هامتين لا نخطئهما قط فى النسيج العريض للفن النجيبى فى فترة الانفتاح السعيد ، **السمة الأولى** ، أن شخصيات هذا العصر لانعدم فيها الجلادين (الانفتاحيون الجدد) ، وهم من كان يطلق عليهم وقتها (القطط السمان) ، كذلك لانعدم الضحايا ، وهم كثيرون ، ينتمون إلى شتى فئات الشعب .

على أن ثمة تعمياً هنا لابد من الاشارة اليه ، هو ، أنه اذا كان اغلب هؤلاء الجلادين ينتمون إلى الطبقات الاقطاعية والرأسمالية الوطنية (الانتهازية) قبل الثورة ، فإن أغلب الضحايا ــ وهم يشكلون الشعب المصرى ــ كانوا ينتمون إلى الطبقة المتوسطة والطبقة الدنيا ، بل إن الطبقة الوسطى هبطت فى هذه الفترة إلى مستوى الطبقة الدنيا ، فى وقت ــ وهنا مجال واسع للسخرية ــ صعدت طبقة الاقطاعيين والمغامرين إلى طبقات ارستقراطية فى (حراك) غير مفهوم ولا يستطيع أحد من علماء الاجتماع تصنيفه .

وإلى جانب فئتى : الجلادون والضحايا ، فإن هؤلاء الانفتاحيين ــ وهذه هى السمة الأخرى ــ كانوا معادين ــ بحكم تطورهم الاجتماعى وهيئتهم الاقتصادية لثورة ١٩٥٢ ، ومن ثم ، ففى الوقت الذى مثلت فيه هذه الطبقة أو تلك الفئات (الثورة) المضادة فى السبعينات ، فإن الضحايا ــ وقد كانوا أغلبية الشعب ــ من المستفيدين بانجازات ثورة يوليو ، ومن ثم ، اصحاب المصلحة (الحقيقية) فى تأييدها . .

وعلى هذا ، بدا واضحا بعد الفترة الناصرية طبيعة الصـراع المتكافىء بـين الطرفـين : الجلادون والضحايا . .

وقبل أن نستطرد ــ أكثر ــ حول هذه السمات العامة لابد من أن نشير إلى ظواهر سيرك ، (الانفتاح) فى قصص محفوظ ورواياته منذ نهاية السبعينات حتى الآن ، وسوف نحـاول أن يكون ذلك خلال هذه الشخصيات (الجلاد / الضحية) ، وهو منهج استفدنا به من الشكل الذى آثره نجيب محفوظ نفسه فى التعرض لهذا العصر .

كذلك ، سوف نشير إلى هذه الشخصيات خـلال السياق التـاريخى والاقتصادى الـذى شهدته مصر طيلة السبعينات ، وخلال احتدام الصراع الكبير بين مصر ــ كرائدة لحـركات التحرر فى العالم ــ وبين الولايات المتحدة الامريكية ــ كرائدة للقـوى الامبريـالية فى العـالم كذلك

أول فئة الانفتاحيين الجدد يمكن أن نجدهم فى اولئك المغامرين والافاقين الذين استطاعوا أن يثروا ثراء واسعا فى السبعينات ، وهى الفئة التى نجدها ــ فى السياق التاريخى ــ فى مجموعة (الحب فـوق هضبة الهـرم ، ١٩٧٩) ويمثلهم أحسن تمثيـل كـل من زغلول رأفت وزعـتر النورى .

زغلول رأفت :

إن زغلول رأفت قد أصبح من (أهل القمة) ــ وهى القصة التى رصدت أولى محاولات الانفتاح داخل النص ــ عرف على أنه أحد رجال الأعمال الكبار ، وقد كان ذا صلات ، ويتردد اسمه أحيانا عند التبرع لمشروعات خيرية فى الحى (٧٤) .

وهو يبدو ــ شأن الانفتاحىن الحدد ــ فى مظهر محترم وحديث لبق ، غير أن حقيقته تنبىء بأنه أحد هؤلاء الأفاقين الذين يعملون فى أعمال باطنها مشبوه وظاهرها نظيف .

وقد كان زغلول رأفت يسعى لتأمين نفسه بالتقرب من رجال الأمن إلى درجة أنه كان يسعى لعقد أواصر علاقات طيبة مع مأمور القسم ، بل ويتقدم لخطبة ابنة اخته .

وقد دخل زغلول رأفت فى هذا فى عملية منافسه مع أفاق آخر من ذوى السوابق ، وهو

زعتر النورى ، أحد لصوص الانفتاح ، والذى ينتمى إلى هذه الطبقة الدنيا ، وقد استطاع زعتر النورى أن يشق طريقه الى الطبقة الجديدة حين عمل مع زغلول رأفت فى أعمال مشبوهة .

وعلى هذا النحو ، تحول زعتر إلى منافس خطير لزغلول رأفت على أخت الضابط .

إن عشيقة زعتر تقول للضابط/محمد فوزى الذى حاول أن يسأل على زعتر النورى قبل أن يتحول إلى لص كبير معروف :

ـ صديقك زغلول رأفت لص عظيم . .

وينهرها زعتر قائلا مصححاً ما تقول ، قائلا :

ـ اقطعى لسانك ؟ انه بحكم القانون الجديد تاجر عظيم .

وعلى هذا النحو ، يتحول زغلول إلى تاجر عظيم (بحكم القانون الجديد) ، ولا يلبث زعتر أن يحتل نفس المكانة ايضا ، ويكون على رأس فئة الأفاقين التى تسعى الآن إلى توطيد مراكزها فى هذا المجتمع تحت سمع الحكومة وبصرها .

والقصة تحمل الكثير من الرموز المباشرة التى تؤكد على تحول هؤلاء الأفاقين إلى طبقة جديدة ، وعلى سبيل المثال ، ففى أول القصة يسعى زغلول رأفت رجل الأعمال إلى صديقه محمد فوزى رجل الأمن ليفضى إليه بضياع حافظته (لايهم النقود ، ولكن توجد بها علاقة مفاتيح ذهبية وذات فص من الماس) ويطلب منه إعادتها ، ويسعى الضابط إلى مقهى النشالين ليبحث عنها لدى رواد هذه المقهى .

وحين يصل إلى المقهى يخبره البعض أن مقهى (الامراء) هكذا أصبح اسمه الآن ، قد خلا منهم ، ومع اقتران اسم (الأمراء) فى ذهنه يتذكر أنه قد لاحظ قلة ملموسة فى حوادث النشل فى الفترة الأخيرة حتى مضت اشهر دون أن يتلقى بلاغا واحدا . وهذا يعنى الآن أن هؤلاء النشالين تحولوا الى أمراء ، الباشوات الجدد .

وهنا ندرك ــ بدون صعوبة ــ هذا الحراك الغريب الذى حول النشالين الى أمراء ، بدلا من هذه الطبقة القديمة التى كانت تعرف بالوجاهة والمكانة الاجتماعية .

وهذا يعكس كثيرا تضاريس المناخ الجديد الذى يسمح بذلك ، فحين يصادف لقاء الضابط باللص ، ويحاول أن ينهره ، يصيح هذا الأخير :

ــ إنك تخاطب رجلا من رجال الأعمال (٧٣) .

وحين يصيح فيه الضابط بدوره يجيء صوت زعتر فى هدوء ولكن فى ثقة :

ــ نحن نعمل فى ضوء النهار .

ويحاول زعتر أن يوضح للضابط أن العصر تغير ، وما كان اسمه من قبل (تهريب) ، اسمه الآن (تجارة) ، يقول له :

ــ حتى لو أصررت على الألفاظ الميرى فربما كانت تهريبا قبل أشهر لكننا اليوم فى عصر (الانفتاح) ، لا تهريب ولا دياولو (٧٤) .

الباشوات الجدد

ويكون على زعتر أن يفسر لرجل الأمن ، الذى مازال ــ رغم هذه التغييرات يطارده ــ أن الحكومة الآن لها دور جديد ، هو حماية اللصوص الجدد ، فهى تحميهم وتحمى بضاعتهم المهربة

ــ كنا نجول فى الميدان يحرسنا رجال الأمن . .

ووراء كل واحد منا شخص ذو مقام . .

انتهى عصر المغامرة وما نحن اليوم إلا تجار شرفاء .

وفى موضع آخر ، حين يبحث الضابط عن زعتر الذى اختفى (كان مكلفا بمراقبته) ، فإن البعض يتطوع ليدله على مكانه ، موضحا عن هذه الفئة الجديدة :

ــ إنهم يعملون فى ضوء النهار وتحت حماية الشرطة . .

ألم تسمع عن سوق ليبيا ؟

ــ إنه فى القلعة يا حضرة الضابط (٧٩) .

وحين يحاول أن يعرف رجل الأمن الصلة الوثيقة بين اللصين : زعتر النورى وزغلول رأفت ، يقول له زعتر :

ـــ وظفنى عنده فى أعمال تهريب تحتاج إلى جرأة خاصة ،
تعلمت أشياء وأشياء ، استعملت بدورى العصابة ، اليوم العمل كله مشروع .

ويفهم ضابط الأمن هذا التغيير الذى طرأ على زعتر ، فيتمتم فى سخرية :
ـــ هوهو لم يتغير إلا مظهره ، كان لصا غير قانونى ، فأصبح لصا قانونيا (٨٨).
وعلى هذا النحو ، يتحول اللص إلى (تاجر) ، وتتحول أعمال اللصوصية ـــ فى سيرك الانفتاح ـــ إلى (تجارة مشروعة) ، ويصبح مؤكدا أن هؤلاء اللصوص هم الباشوات الجدد الذين يملكون كل شىء ، حتى المستقبل ، وهو ما يعبر عنه زعتر للضابط :

ـــ سيكون أبناؤنا ضباطاً ووكلاء نيابة (٨١) .

ويكون على اولئك اللصوص ، الباشوات الجدد ، أن يلعبوا دورا حيويا حتى يكونوا جلادين للفئات غير القادرة ، فقد أصبحوا الآن من (اهل القمة) ، وأصبح غيرهم ـــ الضحايا ـــ من أهل القاع ، ومن السخرية المرة أن ضابط الأمن ـــ محمد فوزى ـــ يمثل أحد أولئك الضحايا مما يشير إلى أن خط الفساد انعكس لدى كل الفئات حتى رجال الحكومة .

وفى زحمة هذا السيرك نلتقى بشخصيات شابة من الأجيال الجديدة .

على عبد الستار

واذا كان (أهل القمة) استطاعوا أن يتغلبوا على أحد الضحايا من رموز الدولة فى القصة السابقة ، فإن على عبد الستار ، أحد الأجيال الجديدة ، سقط فريسة أيضا لهؤلاء الجلادين الجدد ، الذين وان لم يظهروا بشكل واضح هذه المرة ، فقد كانوا وراء سوء الحال الذى انتهى إليه الشاب الذى لا يستطيع أن يتحمل عبء ضرورات الحياة للارتباط بفتاة من مهر وشقة وجهاز . . الخ .

وقبل أن نعرض لما حدث لعلى عبد الستار ، لابد أن نشير إليه ـــ كما أشار إليه القاص ـــ فهو شاب فى السادسة والعشرين من عمره « ولدت مع الثورة ناهزت الحلم عام ١٩٦٧ » ، وفى هذا ما فيه من دلالة من بينها أنه أحد أبناء الثورة الذين تفتحوا على انجازاتها ، وعاشوا انتصاراتها فى الخمسينات ، وهم كذلك ، تجرعوا غصاتها فى الستينات ، خاصة فى هزيمة ١٩٦٧ ، وها هم الآن يشربون الكأس حتى الثمالة .

وتحصيل حاصل أن نقول إن جيل الثورة أصبح الآن (ضحية) عصر الانفتاح ، وراح يعانى كثيرا من سكرات الحاجة والحرمان طيلة السبعينات حيث كان السيرك يزخر ــ ضمن ما يزخر ــ « بالعرب والتضخم والانفتاح » (١٥١) .

كانت أحلام ابن الثورة متواضعة ، لاتزيد على الزواج بمن ارتبط بها ــ رجاء ــ ولأنه لم يستطع أن يجاوز هذا الحلم البسيط ، كان لابد أن يكون ضحية هذا العصر ، ومن ثم ، شغل بالانجازات البسيطة الوهمية : أن يعملا بعد الظهر ، أن يرتبطا (بخطبة) لا تكلف مبالغ طائلة ، أن يخالفا أهليهما على مثل هذا الارتباط .

ولايجد الشابان أمامهما غير الزواج السرى ليعيشا فى (فندق) ، وكأنهما يسرقان من هذا المجتمع ما لا يريد السماح به ، ولايكون مصيرهما كل يوم إلا فى حديقة يحاولان أن يسترضيا رجل الشرطة فيها بورقة نقدية ليتركهما .

ورغم أن الشاب ــ رغم هذا كله ــ لايرى فيما يحدث غير ظروف استثنائية (لعينة ، ولسوف نضحك عليها فى القريب . .) ، فإن هذا الواقع يفرض عليهما ظروفا غير استثنائية ، تتمثل فى أن الشرعية ــ أبسط حقوق الإنسان ــ لا يستطيع الحصول عليها ، ويتبلور هذا الواقع أكثر على الحقيقة المرة ، ان هذه الطبقة المتوسطة الآن تهتز ، تحت عوامل اقتصادية لعينة .

وعلى هذا ، يصبح الأمل فى التغيير عند هذه الطبقة ضعيفا ، ويضيع رصيدها الطويل من أجل الكفاح ضد المستعمر الخارجى والمستقبل الداخلى فى وقت كان فيه الأغنياء يتشاغلون أثناء الكفاح ويهربون إلى مصالحهم .

هزيمة المثقف

ولا يتوقف الأمل عند ضياع كفاح أجيال كثيرة من أجل التحرر الوطنى ومحاولة تحقيق العدالة الاجتماعية ، وإنما تتوالى الظواهر الرديئة ، ومن أظهرها ، انسحاب الفئة المثقفة الآن عن دورها وهزيمتها أمام هذه التيارات العاتية .

لقد آثر المثقف الآن أن ينسحب من هذا الواقع بينما يتقدم ــ عوضا عنه ــ هذا الانفتاحى الجديد ، ليملك ــ بماله ــ الأرض والذوق الرفيع والثقافة المتردية .

ويبدو ذلك واضحا حين يتقدم على عبد الستار ـ الجيل الضائع ـ إلى المثقف ، لعله يجد فى هذا الصحفى القديم ما يشحذ همته ، فلا يعثر على شىء ، اللهم إلا الإحباط واللوم ، والسلبية التامة .

وشخصية هذا المثقف هنا تذكرنا بشخصية رؤوف علوان فى رواية (اللص والكلاب) ، فالاثنان الآن ـ رؤوف وعاطف ـ انضما إلى الجلاد أو أفسحا له الطريق ليحصلا على بعض المكاسب أو يسقطا فى قاع المجتمع .

إن المثقف ينصح الشاب بأن ينخرط فى السياسة أو يسقط فى الجنس :

ـ جئتك عارضا أزمة ملحة ، تتطلب حلا عاجلا وهأنت تنصحنى بالانخراط فى عمل سياسى من أجل تغيير المجتمع ، وعلى ذلك فعلى أن أنتظر حلا لمشكلتى يجىء مع القرن القادم (١٥٧) .

ويغادر الشاب المقهى صائحا فى يأس شديد :

ـ إنهم كذابون . . كذابون . . كذابون . . ويعلمون أنهم كذابون . ويعلمون أننا نعلم انهم كذابون . ومع ذلك فهم يكذبون بأعلى صوت ، ويتصدرون القافلة .

وفى نهاية القصة يقول الشاب بضمير المتكلم (وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب كفا بكف) .

وتتوالى شخصيات هذا الجيل فى يأس مرير .

زمن الرعد

إننا فى الرواية التالية (الباقى من الزمن ساعة) أمام عدد كبير يقفون ـ جميعا ـ فى صف الضحية ـ ضحية الانفتاح ، ورغم أن الرواية تتعرض للحقبة الناصرية ، فإنها تولى فترة السادات عناية كبيرة .

إن أسرة بكاملها الآن تعانى فى هذا السيرك ، انها أسرة حامد برهان التى تعانى فى هذا

المجتمع الجديد ، وحين يختلط صوت الروائى باصوات الأسرة ندرك ، بسهولة ، ما آلت إليه الأحوال من سوء :

ــ ماله الانفتاح ؟ حتى روسيا أخذت به.

ــ ولكنه سيعنى عندنا الغلاء والخراب (١٥٥) .

ورغم أن الحوار يشير إلى ظواهر خطيرة توشك أن تحطم أحلام الجميع ، فإن المتن فى العمل الفنى يهبنا قدرا كبيرا من رصد هذا الواقع ، نقرأ :

(رسخ الغلاء منذرا بالتعلق ، وانتشر العرب فى الأحياء كالماء والهواء . جاء الغلاء بالوحشية ، أما العرب فجاءوا بالكرم تياهين بموقفهم القومى فى البترول ولكنهم نفخوا فى الغلاء من حيث لايقصدون . حتى أم جابر الطاهية طالبت بمضاعفة راتبها لمواجهة الغلاء فتحققت مشيئتها فى الحال ، غير أنها ذهبت ذات يوم ، وعلم أنها ذهبت بصحبة ابنها النجار إلى السعودية لتعمل طاهية بأجر خيالى . عند ذلك أنذرتهم الحياة بعناء جديد) (١٥٦ ، ١٥٧) .

والغلاء ينذر الأسرة جميعا بهذا العناء ، وهو يتمثل الآن فى تهديد بنيان الأسرة المصرية كلها ، إذ تعرض عليهم مبالغ هائلة لبيع فيلا المعادى بيت الأسرة ، وترتفع الأسعار بوحشية من ستة آلاف جنيه إلى خمسة وعشرين ألفا من الجنيهات .

ويدور الحوار بين الأجيال الثلاثة : الجدة والابن والحفيد :

ــ ما يقال عن الأراضى لا يصدقه عقل

ــ وخلو الرجل أصبح خرافة

ــ أفكر أحيانا فى تجديد البيت

ومع أن الحفيد ــ رشاد ــ أعلن رغبته لتجديد البيت ، فإن ذلك لم يمنع الابن الأكبر محمد من الشك فى نواياه من وراء ذلك « أساءل نفسى هل يجدد رشاد البيت لوجه الله أو يسجل التكاليف كيلا يهضم حق أمه عندما يؤ ول البيت ــ بعد عمر طويل ــ إلى الورثة ؟ لم يتحمس للفكرة » (١٥٦) .

ومع أن الحفيد ــ رشاد ــ أعلن رغبته لتجديد البيت ، فإن ذلك لم يمنع الابن الأكبر محمد من الشك فى نواياه من وراء ذلك « أساءل نفسى هل يجدد رشاد البيت لوجه الله أو يسجل التكاليف كيلا يهضم حق أمه عندما يؤول البيت ــ بعد عمر طويل ــ إلى الورثة ؟ لم يتحمس للفكرة » .

وعلى هذا النحو ، كان كيان الأسرة كلها الآن مهدد بشبح الغلاء الذى يولد الطمع والأنانية ، إن البيت/رمز الوطن كله ، أصبح الآن مهددا أكثر من أى وقت مضى .

الهجرة إلى الداخل

ويرصد نجيب محفوظ مرة أخرى موقف الدولة من سيرك الانفتاح ، ففى حين كانت الدولة عند (أهل القمة) تحمى اللصوص ، فهى الآن لا تهتم بأى شىء غير ذلك .

ــ حدثنى عن موقف الدولة من هذا الفساد !

ــ لا جدوى من الشكوى . . (١٥٩) .

وكما سافرت الطاهية إلى بلاد النفط ، كذلك ، ذهبت ذكية ــ حبيبة شفيق ــ بعد رفض الزواج منه إلى هجرة أخرى بعيدا عنه ، فهو كان قد طلب الزواج وكان رأيها أنه (غير أهل للزواج) فهو لا يملك ما يستطيع به أن يجنبها به حياة العناء ، فاختفت (وبالتحرى المحموم عرف أنها اهتدت أخيرا إلى الطريق العربى ، أنها وثبت وثبة موفقة إلى شقة مفروشة آخذة معها أمها الكادحة . . وارتفعت فوق تطلعات طبقته) (١٦٤) .

إنها الهجرة إلى الداخل .

وعلى هذا النحو ، كلما زاد عدد الجلادين زاد عدد الضحايا ، والطرق كثيرة ، إما بالسقوط فى الشقق المفروشة/الهجرة إلى الداخل ، أو الهبوط إلى أرض الغربة/الهجرة إلى الخارج .

وكما سافرت الطاهية الى بلاد العرب ، كذلك سافر الابن المتعلم ــ على ــ إلى بلاد الغرب .

والملاحظ أنه فى طيلة توالى النصوص ، فإن قيمة الغلاء لم تؤثر فى المستوى الفردى فقط ، وإنما نالت ــ كما سنسهب فيها بعد ــ من القيمة الوطنية نفسها ، بكل ما فى هذه القيمة الأخيرة من إنجازات رائعة فسقطت تحت سنابك خيل السيرك الجديد الذى كان ينصب فى مصر .

إن منيرة تقول لأكثر من مرة ، وبكلمات مغايرة عقب حركة ٧٣ :

ـ عربدة الغلاء أنستنا النصر (١٦٧) .

وعلى هذا النحو ، فإن ظواهر الانفتاح زادت فى هذا السيرك الذى ظل يمتد حتى احتوى مصر كلها ، وقد استطاعت سنية المهدى ـ الأم الكبيرة ، أن تعبر عما يحدث فى البلاد فى هذا الوقت حين كانت أم سيد قارئة الفنجان توالى القراءة ، ففى حين بدأت قارئة الفنجان تتهيأ لتجيب عن سؤال محمد اثناء تلبد السماء فى هذا الشتاء القارص :

(ـ متى تزول العقبات)

ـ راحت سنية المهدى تصعد ببصرها وتصوبه ما بين السماء والحديقة وتقول :

ـ عندنا يتوقف الرعد (١٩٩) .

وإذن ، ظل هذا الرعد قائما طيلة السبعينات ، وتوقف للحظة (يوم قتل الزعيم) ، ليستمر بعد ذلك حتى اليوم . .

فلنتوقف ـ هنيهة ـ عند هذا اليوم قبل أن نعود للعصر كله :

ق . أ(و) ب . أ

رويدا رويدا اتسعت دائرة الرعد فى رواية (يوم قتل الزعيم) لنرى ، فى ضوئها ، صور ثلاث من الضحايا خلال ثلاثة أجيال متتابعة : الجد ، الأب ، الابن .

وإلى جانب الابن (علوان) يقف كل افراد الجيل الثالث سواء أكانت فتاة هذا الابن/ خطيبته ، أو أية فتاة أخرى تحاول أن تحصل على الحد الأقصى من ضرورات الحياة . .

وفى المقابل يقف الجلادون وهم كثيرون ، ووراء هؤلاء يقف شبح الانفتاح الضخم ، بما وراءه من غلاء وتضخم وفقر وتبعية اقتصادية وثقافية وحضارية . . إلى غير ذلك .

ويرسم لنا الروائى صورة صادقة لمثل هذا السيرك الذى يدور فيه الصراع بين الجلاد والضحية على لسان الحفيد/علوان ، وهى صورة يمكن أن تكون أكثر الصور تعبيرا عن هذه الفترة ، ونعتذر عن نقل جزء كبير من هذه الصورة :

(. . النصر يتكشف عن لعبة والسلام عن تسليم . . على مسمع من السياح الإسرائيليين . اسمع واهنأ بشىء من العزاء . انتم اذا شئت إلى حزب وهى لا شعار له الا الرفض . ان أضجرك الكلام فمد البصر إلى الطريق . راقب حركة

الذاهبين والجائين . حركة سريعة لا تتوقف ولا تنقطع . وجوه مكفهرة ماذا وراءها ؟ . الرجال والنساء والأطفال ، حتى الحبالى لا يقرن فى بيوتهن . كل يحمل مأساته أو مهزلته . حوانيت الأثاث والبوتيكات مكتظة . كم أمة تعيش جنبا إلى جنب فى هذه الأمة ؟ . أضواء الميدان قوية مثيرة للأعصاب ، ومثيرة للأعصاب أيضا قوارير المياه المعدنية على موائد السياح ماذا نشرب نحن ؟! . وأغرب الأغانى تنطلق من . . التاكسيات ، فى راديو المجاذيب . لا يبقى على حاله التى كان عليها الا الشجر والعمائر . وتدوى خطبة من الراديو فى مكان ما فتنتشر الأكاذيب فى الجوامع الغبار . تعب . . تعب . . فلنعد الى الكلام . خرابة صغيرة بمائة ألف . الجرائم الأكاديمية فى الجامعة . كم عدد أصحاب الملايين ؟ . الأقارب والأصهار والطفيليون . المهربون والقوادون والشيعة والسنة . حكايات ولا الف ليلة . الجرسون عنده أيضا حكاية وعند ماسح الأحذية . متى تبدأ المجاعة ؟ . الرشوة عينى عينك وبأعلى صوت . الاستيلاء على الأراضى . شيخ العصابة له أوراد . والفتنة الطائفية من يوقظها ؟ مجلس الشعب كان مكانا للرقص فأصبح مكانا للغناء . الاستيراد بدون تحويل عملة . أنواع الجبن . البنوك الجديدة . بكم البيضة اليوم ؟ . والنقوط فى ملاهى الهرم . وفسخ الخطبة ! ماذا قال إمام الجامع على مسمع من جنود الأمن المركزى ؟ . لا مرحاض عام فى الحى كله . لم لا نؤجرها مفروشة . ما هو إلا ممثل فاشل . وضرب المفاعل العراقى ؟ صديقى بيجن . . صديقى كيسنجر . الزى زى هتلر والفعل شارلى شابلن . ويسود صمت كامل ريثما تذهب امرأة قادمة من الطريق إلى بيت دعارة وراء المقهى وتعقد مقارنة بين تضخم عجيزتها والتضخم المالى العام . متفائل يؤكد أنها تشتغل لتجمع رسوم رسالة الدكتوراه وأن قلبها انقى من الذهب ، وشاب شاذ . .) (٤٦/٤٧) .

وقد يكون من المناسب أن نقاوم اغراء الاستمرار فى نقل اجزاء أخرى من هذا السيرك الذى يحاول أن ينقله لنا علوان من على مقهى (ريش) ونعود إلى الأصول ، إلى الجد ـ الجيل الأول ـ هذا الجيل الذى ولد ، فى الغالب ، فى العقدين الأولين من هذا القرن ، وعاصر ثورة ١٩١٩ فى طفولته وصباه ، وعاش فترة ما بعد معاهدة ١٩٣٦ وعرف فوران الاربعينات .

نقصد العود إلى محتشمى زايد . .

ونستطيع أن نقترب ـ فى الوقت نفسه ـ من شخصية نجيب محفوظ ، فالتشابه وارد (وأكيد) بين الشخصيتين ـ محتشمى ونجيب ـ سواء داخل النص وخارجه .

واذا كان علينا أن نشير إلى الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ (أية شخصية) ، نأخذ الكثير من خيوط حياته وسيرته الفكرية ، فهى ، بالقطع تخضع هنا للضرورة الفنية ، وتخضع معها عديدا من الخيوط الأخرى التى تنتمى للخيال ، ولأن الخيال لا ينفصل عما كان يحدث فى هذا الواقع / السيرك ، فإن تلك الشخصية ـ محتشمى ـ تحمل كثيرا من شخصية نجيب محفوظ نفسه .

قد لانجد نجيب محفوظ هنا بشكل مباشر ، وإن كنا سنجد ـ بالقطع ـ أزمته الفكرية فى تلك السن التى جاوز فيها السبعين (محتشمى جاوز كذلك السبعين) ، كما سنجد ـ باليقين ـ هذه السلوى الصوفية التى تميز حياة محفوظ فى الحقبة الأخيرة من حياته (محتشمى عرف أيضا هذه السلوى وارتاح إليها) ، كذلك ، سنجد رد فعل نجيب محفوظ الحياتى (وقد اقتربت منه فترة طويلة) بما يمكن أن أستطيع التأكيد به أنه قريب من هذه الشخصية (فمحتشمى يحيا هذه الأحداث ، ويواجه نفس المتناقضات) .

وهذا يؤكد على أن نجيب محفوظ وان بدا الآن (محتشمى) بهذه الأزمة الفكرية ابن ساعته ، فاننا نستطيع أن نقول إنه هو هو ـ ومع وضع فى الاعتبار فارق السن ـ كمال عبد الجواد الذى عاد القهقرى عقب الحرب الثانية فى الثلاثية وخاصة فى جزئها الأخير (السكرية) .

إن نجيب محفوظ ، الآن ، يتقمص شخصية محتشمى (الجد) ، ويرسم لنا خلال صوته المتواتر طيلة الرواية اللوحة الأولى ، فيبرع فى نقل حال الضحايا ، ولأن محتشمى هو شاهد عيان لعصر الانفتاح ، وأحد ضحاياه فى الوقت نفسه ، فاننا لا نعدم فهم هذه النجوى الذاتية :

(ـ . . ولا فائض مال للتمريض ، والويل لمن يسقط .
يجمعنا فى الصباح الفول المدمس وحده أو الطعمية . وهما معا
أهم من قناة السويس ، سقيا لعهد البيض والجبن والبسطرمة
والمربى ، ذلك عهد بائد ، أوق . أ. أى قبل الانفتاح .
الأسعار جنت ، كل شىء قد جن .) (٦) .

ونستطيع أن نعثر على معاناة محتشمى فى كل الرواية ،وهى معاناة تتحدد فى مراقبة ورصد ما يحدث فى هذا السيرك اليومى ، فهناك ـ على سبيل المثال لا الحصر ، وهل يمكن الحصر ـ قضية الهجرة الى الخارج ، وقضية الوطن والعدل المفقود ، والوطن والديموقراطية ، وقضية ضياع الأجيال الجديدة ، ثم هذا التضخم المريع . . الى غير ذلك مما يستحوذ ـ كواقع حى ـ على اهتمامه ، ان المشكلات اليومية تمسك بتلابيبه حتى لا تتركه الا وتكون قد استولت على مساحات شاسعة من فكره ، فيصيح أمام حيرة حفيدة :

(ـ ماذنب حفيدى يا حثالة الأرض ؟ ورثتم ابناءكم المال
والأمان وأورثتمونا الضياع والفقر والديون وكأن الثورة ما قامت
الا من أجل سيادتكم ، وتعاستنا) (٥٤) .

وتزخر صفحات كثيرة لوصف ظواهر هذا السيرك من محتشمى ، وتتوزع هذه الصفحات فى طول الرواية وعرضها بما ينم عن حالته الفكرية والواقعية (على سبيل المثال انظر الصفحات ٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٣٤ ، ٧٧) .

وعلى هذا النحو ، فإن الجد/الضحية لا يجد أمامه ازاء عبء الواقع غير كرامات الأولياء ينتظر منها معجزة ، وتسابيح المتصوفين ليتشوف فيها عالما آخر ، غير هذا العالم الذى لا يعرفه .

فواز محتشمى

هذه هى الضحية الأولى ـ الجد ـ ، أما الضحية الثانية ـ الأب ـ فهو فواز محتشمى ، الذى يمثل الجيل التالى الذى « هتف للثورة ولبس الحداد فى هزيمتها وقضى عليه فى الانفتاح » .

ومع أن صورة الأب (والأم بالتبعية) لا تحتل مساحة كبيرة فى الـرواية ، فـإن الحفيد (علوان) يقدم لنا بعض الملامح عن أبويه كافية لنتعرف عليهما فى هـذا الزخم الانفتـاحى الهادر ، إن الأب والأم مشغولان دائما بهم العمل اليوم الذى لا يكفى نتـاجه للصـرف على اولادهما ، إنهما لا يتفرغان قط لوليدهما ، وحين يطلب منهما هذا الـطلب ــ التفرغ ــ فـإنهما يقولان على مضض شديد :

ــ أعفنا من : الحديث عن نفسك ، أو عن البلد .
حسبنا أننا نشقى من أجلكم ... ل مشاكلك بنفسك . .

ونستطيع أن نلمس بسهولة هده الحالة المزدحمة حيث يعيشان ، وهى حالة يرسمها لنـا الراوى فى اقتصاب شديد :

(ــ تمر الأيام فلا أجد وقتا لحلق شعرى أو تقليم أظافرى (٤٨)
(ــ انحشر فى الباص وآخذ هناء ــ الأم ــ فى حضنى لأبعد عنها احضان الجياع .
(ــ يوم الجمعة ، يوم العطلة ، تتراكم الواجبات ، وقت للحمام ـ ووقت للعزاء ، وقت للاعتذار ، ساعة واحدة للاسترخاء .
(ــ لا وقت للفلسفة من فضلك ، اننا لانجد وقتا للنوم (١١)
واذن ، لا يبقى أمامنا غير الوصول إلى الضحية (=الجيل) التالية :

علوان فواز محتشمى

وعلى هذا ، نصل إلى شخصية علوان ــ الشخصية المحورية فى الرواية ــ، وقد يكون من المهم أن نشير هنا إلى أن علوان هو الذى ينتمى الى جيل على عبد الستار ورشاد وشفيق . . وغيرهما ، فهو الجيل الذى ولد مع الثورة ، وهـو الجيل الـذى بلغ وقت كتابـة العمل الفنى السادسة والعشرين ، وهو الجيل الذى يعانى من مناقشات عديدة يصفها بأنها توشك أن تلحقنا (بالمجموعة الاقتصادية)، ويفصلها فى الشقة والأثاث والمهر والفقر وأعباء الحياة المشتركة ، بقول علوان :

(ـ أعلنت الخطبة فى عهد عبد الناصر ، وواجهنا الحقيقة فى
عصر الانفتاح غرقنا فى دوامة عالم مجنون ، حتى فى الهجرة لا مجال
لنا . ما أكثر من لا لزوم لهم . كيف حاق بنا الضياع)
(١٢) .

واذن ، فإن هذا الجيل الذى يمكن أن نسميه بجيل الثورة هو الذى عرف الغلاء وعانى الحاجة وراح يشك فى كل شىء ، إن علوان يردد دائما مفسرا :

(ـ لماذا تهاوى مثلى الأعلى فى ٥ يونيو) (١٢)
وهو جيل لا يستطيع الحصول على حاجاته اليومية وحقه الآدمى فى الحياة .
ولأن علوان يعانى من هذا الواقع ، فإن تلك المعاناة خلقت له فلسفته الخاصة فى كل ما يحدث حوله :

(. . هى عصابة مسلطة علينا . . اين الأيام الحلوة . . إحنا
الشعب واخترناك من أجل الشعب والحب كان باقة من الورد فى
قرطاس من الأمل ، فقدنا زعيمنا الأول . ويخرجنا من الهزيمة
زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر . .) (٢٤/١٣)

ويمكن أن نضيف إلى جيل علوان رنده خطيبته . .

رنده سليمان مبارك

إن رنده لا تملك أكثر مما تملك أفراد الطبقة المتوسطة الذين هبطوا إلى سيرك الانفتاح فوجدوا انفسهم فى قاع الطبقة الدنيا ، لنستمع إلى نجواها الحزينة :

(ـ حجرة المعيشة تجمعنا . . أبى بمرضه وشيخوخته
الحادة . .
ماما وبدانتها المفرطة وهموم الآخرين ، سناء وضيقها بوضعها
وشعورها الأليم ، بالغربة ، أنا ومشكلتى المزمنة ، فى الظاهر
والداى قد أتما رسالتهما فأى سخرية . ها هو التحقيق الصامت
يحاصرنى . ماذا بعد خطبة طالت أحد عشر عاما ؟ الا يوجد
بصيص أمل) (١٧) .

ولاتجد رنده إجابة عن هـذا السؤال أو اسئلة كثيرة أخـرى فتحب علوان وحسب وهو لا يملك شيئا ، وتحسد أبطال المسلسلات :

(ــ يا بخت أبطال المسلسلات . . فما أسرع أن يجدوا لمشكلاتهم الحل السعيـد (١٨) ، لتسقط أمام جـلاد هذا العصر .

وهنا يأتى دور أهم جلادى سيرك الانفتاح .

أنور علام

وكأن رانده تكتشف أن علوان ليس من مهندسى عصر الانفتاح ، ومن ثم ، فهو لن يكون من رجال الانفتاح حين تستعيد هذه الحقيقة .

غير أن هذا الاكتشاف يؤكد على حيرة الضحية ، ويؤكد على وجود الجلاد أيضا . فالجلاد هذه المرة يخرج من أحشاء هذه الفئة من الاداريين والتكنوقراط الذين استطاعوا أن يسيطروا على عديد من المناصب الحكومية ، وكانت هذه الفئة قد تولت القيادة فى الفترة الناصرية فى مؤسسات الدولة والقطاع العام ، وهو ما حدث بفعل عاملين اثنين : أحدهما :

التخوف من فئة المثقفين والسياسيين القدامى من الفترة الليبرالية أو ــ حتى ــ الفترة المعاصرة ممن ينتمون إلى التيار الايديولوجى (إسلامى أو يسارى) .

أما العامل الآخر ، فللتخلص من المد الشعبى الذى يمكن أن يحول بين اتخاذ القرار السياسى بغير رقابة ، وعلى هذا النحو ، فإن عديدا من أفراد هذه الفئة الجديدة استطاعوا أن يسيطروا على عديد من الأجهزة فى فترة التنمية لا سيما منذ نهاية الخمسينات وبداية الستينيات .

وتتميز هذه الفئة بأنها كان تحمل أهم صفة كان يحرص عليها النظام الجديد ، وهى صفة عدم الانتماء السياسى المسبق ، ومن ثم ، فقد أصبحوا ، بسرعة ، من (اصحاب الثقة) الذين أظهروا جزءا منها .

إن أنور علام ــ وهو أحد أفراد هذه الفئة ــ لم يكتف فى هذا العصر بمحاولة إسقاط علوان فى حبائل أخته الأرملة : جولستان فقط ، وإنما أضاف أيضا ، وربما كان هذا سببا ونتيجة ، أنه استطاع أن يوقع برنده مستغلا ظروفها مع علوان فى التأثير عليها .

لقد سعى إلى إغراء رنده فى وقت ضاقت فيها الحياة فى عيون الفتاة خاصة بعد فسخ خطبتها مع علوان ، وقد سلك فى هذا سبيلا حاول أن يقنعها بصحته ، وهذا السبيل تمثل فى محاولته لإقناعها لتستمع إلى صوت العقل ، فخداع الذات باسم العقل كان هو شعار هذه الفئة والفترة ، إن أنور علام يقول لرنده مشيرا إلى الإآله الجديد المزعوم (العقل ـ المال) :

(ـ نصيحتى يا آنسة أن تتذكرى دائما أننا فى عصر العقل .

وأن تعتمدى عليه كل الاعتماد فكل ما عداه باطل . . باطل) (٤١) .

ولا تجد رنده أمامها غير الخضوع لصوت هذا الإآله المزعوم ، وتبلور موقفها هذا فى صورة قبولها للارتباط بالمدير ، ومن ثم ، تقع فى شراك هذا الرجل الذى يحاول أن يستخدمها لا كزوجة ، وإنما ، كصيد يستفيد به (باسم الزوجة) فى أعماله ، فوجدت نفسها ـ فجأة ـ (وحيدة وسط رجال يشربون ويقهقهون ، ويتوثبون لاختراق الحدود) (٦٢) .

واذن ، اكتشفت رنده ما يراد منها ، ولكن بعد فوات الأوان ، أن لا وجود لها معه قط اللهم إلا (من خلال الدور الذى يمكن أن العبه فى مخططه المترامى . . وسرعان ما شعرت بخيبة أمل لاعزاء لها ، وأننى بعت نفسى بلا مقابل) (٦١) .

وحين اكتشفت رنده انها تحولت إلى احدى دمى السيرك ، آثرت ان تغادره بما تبقى لها ، وان لم يتبق لها شىء ، المهم الخلاص .

وفى هذا الوقت الذى كانت فيه رنده تسعى للخروج من السيرك كان علوان يرى الخلاص ـ فى الأصل ـ بالقتل ، قتل الضحية ، وينتهى كل شىء باغتيال أنور علام ، لتنتظر رنده ، خارج السجن ، علوان سنين طويلة .

وفى اللوحة الأخيرة يعود صوت محتشمى هادئا لائما نفسه :

(ترى هل بقيت أكثر مما يجوز وهل لعبت دوراً وأنا لا أدرى فى تعقيد مشكلته ؟!) ، ولم يجد أمامه غير (فريق المسبحين ليهرب فيه من هذا السيرك الذى أعجزه فى شيخوخته رغم أنه كافح طويلا فى شبابه للخلاص منه) .

على أنه لم يكن الجلادون من المغامرين أو التكنوقراط فقط ، وإنما أضيف اليهما فئات أخرى

لعل من أهمها فئة الطبقات القديمة والإقطاعيين وكبار الرأسمالية وسوف يلحق بهم مرة أخرى عدد كبير من الرأسمالية الوطنية .

فلنر ماذا فعل أفراد الطبقات القديمة والاقطاعيون فى عصر الانفتاح .

نماذج

(الباشوات) الجدد

بدهية لا نستطيع أن نتخلص منها ، قط ، طيلة هذه السطور ، هى ، أن جلادى هذا العصر كانوا يشتركون ــ رغم تباين اصولهم واحلامهم ــ . فى أنهم كانوا يعادون ثورة ١٩٥٢ ، ومن ثم ، فإن انتماءهم الحقيقى (فضلا عن هذه المعاداة) كان لمن يمنحهم الثراء الواسع وتحقيق الاحلام الاقتصادية .

وسوف نرى فى مقدمة هؤلاء هذه الفئة من الطبقات القديمة والاقطاعيين التى سعت لاهتبال أية فرصة للخروج من طوق الثورة والانقضاض على مكاسبها .

وسوف نرى هذا التطور فى رواية محفوظ (احاديث الصباح والمساء) .

وقد عرض محفوظ لعدد كبير من هذه الشخصيات خلال عرضه لعدة أسر بين القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال آل المراكيبى وآل سرور وآل داود وآل المواردى .

وتبدو رواية (حديث الصباح والمساء) فى خط افقى يمتد إلى رواية (صباح الورد) لا سيما فى الثلثين الأولين من هذه الرواية ، فهى تبدو لنا من ناحية الشكل والمضمون امتدادا طبيعيا لما سبقتها ، والروايتان يعكسان شكلا ما من أشكال الرواية النهرية التى لا يتسع المجال لها فى العصر الحديث (تبدو فى الوقت نفسه صورة مصغرة من ثلاثية نجيب محفوظ : بين القصرين / قصر الشوق / السكرية) .

بيد أن هذا الشكل الجديد (الروايتان نشرتا فى عام واحد) بدا فى القص على شكل تراجم ، وهى تراجم تقسم الشخصيات المتوالية عبر الاسر المتباعدة خلال حروف المعجم أ . ب . ج . كما أن الفترة الزمنية الشاسعة التى آثرها الكاتب مكنته من استخدام عدد هائل من الشخصيات ، فاستطعنا أن نتعرف على كل شخصية فى خطين : أفقى ورأسى ، ومن تقاطع الخطين كان يمكن لنا أن نتعرف على (وجهة النظر) الروائى نفسه .

وعلى هذا النحو ، كان من السهل أن نتعرف على هذه الشخصيات فى اطارها التاريخى ، فإن توالى رتب الباشوات لم ينقطع ، وبعد أن كان (باشوات) العصر الملكى يبدون سافرين فى زمانهم ـ قبل ١٩٥٢ ـ تحولوا إلى (باشوات) سافرين فى عصر الانفتاح . .

لقد أصبح الجلادون الآن هم (الباشوات الجدد) . .

فلنتعرف على هؤلاء الباشوات قبل أن ينفرط عقدهم طيلة السبعينات والثمانينات ، وخلال التوالى المعرفى عند كل شخصية على حدة . .

حازم سرور عزيز

شخصية حازم . . هى شخصية لا ينتمى صاحبها لأحد ، وإن تظاهرت بوفدية ينحاز إليها قبل ثورة ١٩٥٢ ، وهذا الميل بدا انحيازاً من حازم سرور عزيز إلى هذه الأسرة التى ارتبط بها بعقد المصاهرة .

وقد التزم حازم بهذا الموقف ـ التظاهر ـ طيلة عهدين :
ـ . . فلما قامت ثورة يوليو خاف أن تكون وفديته المزعومة قد جاوزت جدران مسكنه ولكنه لم يتعرض لسوء ، ودأب على مدح الثورة فى شركته ، والحملة عليها فى بيته مجاراه لسمية زوجته) .

أما فى عصر السادات فقد اختلف الأمر كثيرا ، فإن حازم بلغ إلى ذروته الحقيقية ، كيف ؟ يجيب نجيب محفوظ :

(ـ فتح مكتبا هندسيا وبات فى عداد أصحاب الملايين)
. (٥١)

ـ حسن محمود المراكبى

ويوصف بأنه ، قبل الثورة ، كان منتميا للسراى والانجليز فى الظاهر ، غير أن الواقع كان أنه لم ينتم لأحد قط ، اللهم إلا نفسه ، وبعد ثورة ١٩٥٢ ، كان من الطبيعى ـ خاصة وقد كان لواء بالبوليس ـ أن يحال على المعاش .

وهنا تتتابع حالات حسن المراكيبى حين وجد نفسه (فى المعسكر المضاد) (٦٥) .

لكن حين ظهرت تباشير السادات ، وبدأ سيرك الانفتاح يوالى ألعابه لم يحتر كثيرا ، فرغم هجرة ولديه إلى السعودية وامريكا ، فإنه هو ، وجد ولاء آخر :

(وجد فى السادات وسياسة الانفتاح بغيته وعزاءه عن كافة هزائمه الماضية فشمر للعمل والثراء الخيالى ، وشيد له ولزوجته قصرا فى مدينة المهندسين وعاش عيشة الملوك) (٦٥/٦٦)

ـ عبده محمود المراكيبى

وتختلف الأحداث قليلا غير أن المصير يكون واحدا دائما . .

إن عبده ينتمى كسابقيه إلى الطبقة القديمة ، هذه الطبقة الأرستقراطية ، وهو مع ذلك ، انتمى إلى هوية غامضة لم يمكن تبينها فى هذه الفترة السابقة لثورة يوليو ، فلم يكن متشيعا قط للملك ولرجاله ، غير أنه بعد قيام الثورة بدا أنه (كان من رجال الصف الثانى فى الثورة) ، ومن هنا ، كان مواليا للثورة فى أول عصرها .

غير أنه ما كاد يرحل عبد الناصر حتى وجد نفسه مبعدا فى بيته على أثر توجه السادات فى هذا الوقت من إبعاد (الكوادر) التى تنتمى بميل ، أى ميل ، للفترة الناصرية .

غير أن المهم ، كما يشير نجيب محفوظ أنه :

(لما هل عصر الانفتاح انشأ مكتبا هندسيا مع بعض الزملاء وأثرى ثراء فاحشا ولم يبارح السراى التى ولد فيها) (١٤٨/ ١٥٠) .

ومن هنا ، فإن انتماءه الأول للقصر الذى ولد فيه لا لقصر عابدين فى العصر الما ـ ولا لقصر ابدين فى العصر الساداتى . .

وإنما لعصر هذا السيرك الذى أصبح من نجومه اللامعة . .

وكان عدنان ــ كأبيه وعمه ــ مواليا للعرش الملكى ، ومن ثم ، فكان أول من طبق عليه قانون الاصلاح الزراعى بعد قيام الثورة ، ومع ذلك ، فقد اضمر كراهية شديدة ، لهذه الثورة ورجالها ، غير أنه لم يكن من السذاجة بأن يظهر دخيلته ، ومن هنا ، فمن المعروف أنه (لم يند عنه قول أو فعل يعرضه للمؤاخذة) (١٥١) .

وشخصية كشخصية عدنان كانت تسعى إلى القليل من إنجازات الثورة ، وهو ما يفسر به موقفه عشية هزيمة ١٩٦٧ ، فقد سعد سعادة وصلت إلى قمتها مع رحيل جمال عبد الناصر فى سبتمبر ١٩٧٠ .

أما فى عهد السادات ، فإن الرجل عاد ــ كعادته ــ إلى الولاء للحاكم القابع فى قصر عابدين ، وقد ظهر هذا فى مواقفه الكلامية والفعلية إذ أبدى ارتياحا شديدا لانتصار أكتوبر وأيد السلام ودافع عن المعاهدة ، أما الانفتاح ، وهنا نفتح قوسا لنجيب محفوظ ليكمل

(. . أما الانفتاح فقد اعتبره بابا من أبواب الجنة ، وعمل فى تربية العجول والدجاج والبيض وربح أرباحا خيالية).

ولا نستطيع أن نغلق القوس ، فإن النص يستطرد بما يعنى أن ما جاء فى الفقرة السابقة يكمل ما سوف يجىء فى الفقرة التالية ، فبعد ارباح الرجل ارباحا عالية لم يكتف بذلك وإنما . . . ونعود لفتح القوس :

(. . انضم إلى الحزب الوطنى وانتخب عضوا فى مجلس الشعب) (١٥١) .

لقد كان عدنان من الذكاء بحيث راح يجمع فى كلتا يديه الثراء وحماية الثراء ، اهتبال عصر الانفتاح ، والدخول إلى مجلس الشعب .

لقد قبض على المال والحزب الوطنى معا . .

وهى سمة عدد كبير من المسئولين وأعضاء المجالس الشعبية والنيابية فى هذا السيرك ، فكثيرا ما كان النفوذ الرسمى لا ينظر إليه كوجاهة قط ، وإنما ينظر اليه كأحد المظاهر التى (تؤمن) الثراء وتكرس له .

ــ عقل حمادة القناوى

وتتشابه السير ، ويتحول أغلب الانفتاحيين إلى سلوك واحد ، إنه السلوك الذى يؤدى إلى اهتبال الفرص للإثراء بأى شكل ، ان عقل يتخذ نفس الموقف القديم من ثورة يوليو ، ينفر منها ، لماذا ؟

يجيب محفوظ (لشعوره بعداوتها لطبقة الملاك التى ينتسب فى النهاية اليها . .) (١٦٣) .

وظل الرجل فى موقفه الذى لا يبان الا بعدانتهاء فترة الثورة الأولى ، ورحيل زعيمها الحقيقى ، فما كاد يرحل عبد الناصر حتى تنفس الصعداء وبلغة نجيب محفوظ فإنه (لم يعاود تنفسه الطبيعى الا فى عهد السادات ووجد فى الانفتاح فرصة لأعمال كبيرة تنسيه الوساوس والهواجس . واختار الشقق ميدانا لتجارته مستفيدا من مدخراته وبيع نصيبه من ميراث ابيه . وربح اموالا طائلة . . الخ الخ) (١٦٤/١٦٥) .

ــ قدرى عامر عمرو

ونحن الآن أمام نموذج يختلف عن النماذج السابقة ، ولكنه اختلاف يعبر عن شعور عابر وليس أصيلا فيه ، فقدرى كان ــ على عكس سابقيه ــ من اليسار قبل ثورة ١٩٥٢ .

وهذا الميل الأيديولوجى جعله يؤيد الثورة بعد الفترة الأولى التى كانت تتخبط فيها ، فمجرد أن ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية حتى أعلن تأييده السافر لها واخذ يدافع عنها بحرارة .

وربما كان عداؤه للسادات ــ أول توليه ــ امتدادا لهذا الخط القديم خاصة حين تجلى له فكرة السياسى ، بل اضمر الكره له سواء قبل رحيله أو بعد رحيله .

ورغم هذا كله . . فإن قدرى كان أول المستفيدين من عصر الانفتاح ، اذ راح يعمل فى كل الاعمال حتى اثرى ثراء واسعا ، وتحول المثقف الواعى إلى جلاد ضد مواطنيه .

ونجيب محفوظ يقرن بين إقبال الثراء عليه فى عهد السادات (بغير حساب) ، وبين ظهوره وثرائه هذا فى ذلك العصر (الانفتاح) ، فرغم خلافه مع السادات ، فانه انتفع كثيرا بسياسته الحمقاء بعد أن تحولت مصر من التنمية المستقلة إلى التنمية التابعة فى السبعينات .

رغم أنه كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك ساعده ليكون أحد أبناء هذه الطبقة فى الكلية الحربية ، بل وأصبح ضمن افراد الضباط الاحرار ، ومن ثم ، ما كادت تقوم ثورة ١٩٥٢ حتى وجد نفسه من المقربين ، ومن ثم وثب ــ رغم إمكاناته الدراسية الضعيفة ــ إلى منزلة أعلى .

وقد كان من الطبيعى ــ وفقا لوضعه الطبقى ــ ألا يكون مقتنعا بقانون الإصلاح الزراعى وبعض قوانين الثورة الأخرى .

ومن هذا كله ، فقد كان مهيئا ــ أكثر من غيره ــ ليلعب دورا هاما بعد عهد عبد الناصر ، فما كادت تهل طلائع الانفتاح حتى (اقنعه بعض الاصحاب بالعمل فى الاستيراد فباع أرضه وانهمك فى عمله الجديد) .

ويكمل نجيب محفوظ محددا مصير افراد هذه الطبقة حين يقول (واثرى من ورائه إثراء عظيما) (١٦٤/١٦٥) .

ويمكن أن نعد اغلبية الجزء الأول من رواية (صباح الورد) امتدادا للرواية السابقة سواء فى عائلاتها أو فى افرادها الذين اصبحوا من رجال الانفتاح .

لقد واصل نجيب محفوظ فى رواية (صباح الورد) عرض صور رجال الانفتاح ، وكأن الجزء الأغلب من هذه الرواية ــ كما اسلفنا ــ امتداد أفقى للرواية السابقة لها .

وتأسيسا على ذلك ، فإن النماذج الجديده فى الرواية الأخيرة ترصد لنا نفس الشخصيات . وهم فى أغلبهم ، من نفس الطبقات القديمة ، الذين عادوا الثورة ووجدوا تجسيد هذا الموقف فى الفترة الثانية منها فى عهد السادات .

الوحوش الجدد

وسوف نلتقى هنا بعدد من النماذج ينتمى إلى العائلات القديمة من أمثال آل البنان وآل المردانى وآل الجمحى وآل ضرغام . .

ـ محمد البنان :

سوف نجد فى هـذه الشخصية نفس سمـات الطبقـات القديمـة من الإقطاعيـين وكبار الرأسمالية ممن استطاعوا الحفاظ على بعض ثرواتهم القديمة ، واستطاعوا ـ فى الوقت نفسه ـ الحفاظ على موقفهم المعادى لثورة يوليو فى فترة (الثورة) وليس فى فترة السادات حيث كانت (الثورة المضادة) تتأهب للقضاء على انجازات الثورة الحقيقية إبان قيامها فى يوليو .

الأب ، أبو محمد البنان هنا كان مواليا لثورة أخرى ـ ثورة ١٩١٩ ـ وعضـواً فى جميع البرلمانات الوفدية وحتى آخر برلمان قبل الثورة .

والابن ، المنتمى لعصر آخر كان معاديا منذ قيام ثورة ٥٢ لها ، ومن ثم ، زاد هذا العداء وانصهر تحت لهيب إجراءات الثورة التى سجنت الأب ووضعته تحت الحراسة ، فلم يجد محمد (الابن) غير الانطواء والانزواء بعيدا عن قطار الثورة .

ولأن الفعل يحدد رد الفعل الحاد ، فإن موقف الابن بعد أن رحل السادات كان متسقا مع موقفه قبل ذلك وكرد فعل أيضا لموقفه ، فما أن جاء هذا العصر الجديد حتى كان نشاطه ينمو ويزداد ، والكاتب يرسم صورة محددة لهذا النشاط ، فيقول :

(. . وعاونه الانفتاح فعوض خسارته وضاعف ثروته ، بل
تردد اسمه فى صحف المعارضة باعتباره من وحوش الانفتاح)
(١٩)

وتشابهت المقدمات فتساوت النتائج وأفرزت وحوشا كثيرة .

ـ شاكر المردانى

واذا كان محمد ينتمى إلى هذه الفئة القديمة ، فإن شاكر ـ كذلك ـ انتمى إلى هذه الفئة ، وإن بدا الأب متقلبا بين (الوفد) مرة و (السعديين) مرة أخرى ، وقد شاركه الابن/شاكر فى هذا الانتماء حتى انتهى إلى محام فى السعديين ، وهو ما انعكس عليه حين قامت ثورة يوليو إذ (اعتقل أكثر من مرة ووضع تحت الحراسة) .

غير أن شاكر اختلف عن سابقية من أبناء هذه الفئة القديمة ، اذ لم يستطع أن يحتفظ طويلا

بنقاء الانتماء الوفدى أو الوطنى إذ كان له ماض سيىء كمرشد للمخابرات ، وهو ما نماه بعد ذلك فى سيرك السبعينات .

لقد كان انتقال شاكر المردانى من مهمة مرشد للحكومة إلى قواد للعرب فى عصر الانفتاح مساعدا له ليتلون بحركات هذا السيرك ، ويتحول إلى واحد من أصحابه ، ومن ثم ، أمن العسف وكسب الأمان المزيف وهو ما ساعده فى تكوين ثروة ضخمة .

وقد كانت هذه الثروة ـ داخل النص النجيبى ـ البداية التى أصبح عندها من كبار رجالات الانفتاح ، يقول محفوظ بالنص (. . كانت تلك الثروة دعامته فى عهد الانفتاح ليقفز إلى درجات خيالية من الثراء) (٢١) .

ـ حسين الجمحى

لم يختلف حسين الجمحى عن سابقية إلا فى أمر واحد ، سو ، أن أباه لم يكن من الطبقات القديمة ، وإنما كان من هذه الطبقات التى يمكن أن يطلق على اصحابها الرأسمالية الوطنية ، وهى طبقة أو فئة استفادت من المصير الذى آل اليه أصحاب الطبقة الإقطاعية القديمة فاستطاع اصحابها أن يبتعدوا عن كل ما يثير الحكام الجدد ضدهم ، ومن ثم ، فإن حسين (عرف منذ اللحظة الأولى كيف يضبط لسانه . . وأقلع عن حديث السياسة) .

ومع هذا الموقف ، فإن هذه الفئة استفادت كثيرا من (الأبواب المواربة) التى تركتها ثورة يوليو للرأسمالية الوطنية ، غير أنها كانت واعية لموقف عبد الناصر من كل القوى التى تكون (طبقة قديمة) خاصة وأن عبد الناصر كان يحذر منها منذ منتصف الستينات ، وهو ما يفسر فرح حسين الجمحى لهزيمة يونيو وموت عبد الناصر .

وهو ما يفسر ـ كذلك ـ تغيير حال حسين ـ ممثل هذه الفئة ـ بعد ذلك ، وقد استطاع محفوظ أن يعبر عن الحالة التى آل إليها حسين فى عصر الانفتاح حين قال فى ترجمته له :

> (تغير حاله فى عصر السادات ، وازدهر وتألق فى الانفتاح فاستقال من وظيفته واشتغل بالاستيراد وغيره وأثرى ثراء فاحشا ، وشيد لأسرته قصرا فى مصر الجديدة ، وعاش عيشة الملوك) (٤٧/ ٤٨) .

وهو ينتمى ــ كسلفه ــ إلى الرأسمالية الوطنية رغم أنه لم ينتم إلى ملاك الأراضى كما لم يكن من رجال السياسة .

والواقع أننا لا نستطيع أن نحدد فاصلا فكريا كبيرا بين فئة الرأسمالية الوطنية والطبقات الإقطاعية القديمة ، فكلاهما كان يكن شعورا بالعداء لثورة ١٩٥٢ ، وكلاهما ــ كما ألمح نجيب محفوظ ــ كانت الثورة ترمقهما (بريبة وعداء) .

وعلى هذا النحو ، استطاع سيد ضرغام أن يهرب أمواله إلى خارج مصر بمساعدة أحد اليهود (؟) ، ويأخذ موقفا عدائيا من الثورة إلى درجة أنه اعتبر يوم ٥ يونيو عيدا فى حياته ، وهو موقف لا ينسحب على أى مصرى وطنى يفرق بين مصر وحكامها .

وقد جسد سيد ضرغام أسوأ صور الرأسمالية الوطنية ، فما كادت تحدث هزيمة ٦٧ حتى هللوا لها ، وما كاد يرحل عبد الناصر حتى أعلنوا فرحهم الشديد ، ومن الطبيعى أن تكون تبعيتها للخارج ، للامبريالية الغربية الممثلة الآن فى الولايات المتحدة الامريكية ، لقد كان هم هذه الفئة أن تضاعف ارباحها بأى ثمن وبأية صورة ، فهى تبغى الكسب السهل والسريع ، وهى ليست مهتمة بتطوير الاقتصاد القومى أو بناء المصانع ، واستيعاب عمالة جديدة ، ولكنها ، مهتمة فقط بسلوك اقصر الطرق للحصول على المال وتكوين الثروات الهائلة ، حتى ولو كان ذلك على حساب مصلحة الاقتصاد القومى للبلاد . . ولذلك فهى تدعو دائما إلى طريق الاقتصاد الحر . . وبالتحديد . . الاقتصاد الرأسمالى (عبد القادر شعيب ، محاكمة الانفتاح الاقتصادى فى مصر ، دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٩) .

واذا كانت هزيمة ١٩٦٧ عيدا لسيد ضرغام ، فإن الانفتاح ــ كما يرصد محفوظ ــ كان عيدا آخر وتنوعت اعماله وتضاعفت ارباحه ، بل إن الوقاحة بلغت بهذه الفئة إلى أنها كانت تقول ــ على لسان سيد ضرغام هنا ــ (يقولون إننا نرتمى باختيارنا فى حضن الاستعمار الامريكى فاللهم بارك خطانا) (٨٦) .

بيد أن نجيب محفوظ اذا كان شغل ثلثى الرواية حول هؤلاء الانفتاحيين ، ورصد حركتهم حتى أصبحوا جلادين ، فانه لم يغفل ــ فى هذا السيرك ــ رسم أحد ملامح الضحايا أيضا .

إننا فى القصة الأخيرة (أسعد الله مساءك) أمام حليم ــ هذا هو اسمه ــ وهو اسم يذكرنا بمحتشمى زايد فى (يوم قتل الزعيم) .

ــ حليم أم نجيب

والتقارب لفظياً بين حليم ونجيب هنا لا يخفى الرموز المباشرة ولا يقلل منها ، فثمة شبه كبير بينهما ، أو بين الثلاثة (محتشمى /حليم/نجيب) .

ونستطيع أن نضع أيدينا ، ببساطة ، على هذا الشبه فى ملاحظتين اثنتين تساعدان ــ بالقطع ــ فى تأكيد ملامح الضحية وارجاء السيرك الكبير .

أما الملاحظة الأولى : فهى ، حين يقول حليم ــ وقد كان مراقبا عاما للعلاقات بوزارة التربية والتعليم ــ :

(اظلنى الولاء للملك واربعة رؤساء فلم يشعر أحدهم لى بوجود) (٩٩) .

هذه هى سمة خاصة ، غير أن السمة العامة ، التى يمكن أن نشير اليها ، فهى تتمثل فى هذا العصر ــ السبعينات ــ الذى عاشه الراوى ، والذى يمكن أن نفطن إليه ببساطة حين نشير إلى بعض الاجتزاءات على النحو التالى :

(عمارة بلا أبواب ، وشقق بلا خدم ، رغم شقائى بالتنظيف والترتيب ، فرائحة ترابية تقتحم خياشيم الداخل ، ووراء ذلك كله يجثم التضخم والانفتاح والحروب والنظام الاقتصادى العالمى . . (و) . .

(ما جدوى ارتفاع المرتب قيراطين إذا أرتفع التضخم أربعة ؟ ! (و) . .

(تجنبت العالم كله ولكنه أبى أن يتركنى وشأنى . أين السباك ليصلح صنبور الحمام ؟ . . ترى ما أجرته اليوم ؟ . . (١٠٤/ ١١١).

ولن يفيدنا بعد ذلك أن نشير إلى القصة القديمة ، الحالمة ، لهذا الرجل الذى يحيا فى العصر القديم ، وفتاة الاحلام التى اصبحت عجوزا لا تخلو من ملاحة ولا تخلو أيضا ــ كهذا الرجل ــ من وحدة قاسية . . إلى غير ذلك .

والملاحظ هنا أن حليم حاول الخروج من مأزق (الانفتاح) بتعلمه للآلة الكاتبة ودرسه للغة فى أحد معاهد اللغة ليتسنى له العمل فى شركات الاستثمار التى أصبحت الآن تملأ بها البلاد ، غير أن الراوى يؤثر أن يتركنا أمام (حل) سعيد أو ــ حتى ــ توفيقى ، فما زال حليم يعيش فى عصرنا ، حين سيرك الانفتاح يستطيع أن يتسع ، ليلتهم ــ حتى ــ أصحاب الكفاءات الفنية واللغات .

فالسيد الآن ليس هو (الأفندى) القديم وإنما هذه الاشباح الجديدة التى يطلق عليهم مرة (الوحوش) ومرة أخرى (الباشوات الجدد) .

(٣) من حديث السيرك

اتخذ اهتمام نجيب محفوظ بقضية العدالة الاجتماعية (ضمن قضايا سياسية أخرى) اهتماما مكثفا طيلة حياته ، غير أن هذا الاهتمام وصل إلى أقصاه فى السبعينات حين أولى عناية بالغة بقضية المحرومين فى عصر الانفتاح .

وقد يلغ هذا الاهتمام ــ بحق ــ الى درجة يمكن أن يطلق معها على هذه المرحلة بمرحلة (سيرك الانفتاح) وروايات هذه الفترة عنده بروايات (سيرك الانفتاح) لا سيما فى تطوره الأخير .

واذ بدا اهتمامه جليا فى هذه (الروايات) ، فإنه توزع ــ كذلك ــ فى عدة وسائل أخرى ، لعل من بينها أحاديثه المتوالية فى الصحف والمجلات حول هذا (الخراب) الذى لحق بمصر ، ومن بينها خلال (وجهة النظر) التى كان يحذر فيها ، فى عدد ليس قليلا من المرات ، من هذا الانفتاح الذى يسعى لتنفيذ هذا الخراب (بدون قيد أو شرط) .

غير أن كتابه الذى صدر فى بداية الثمانينات (أمام العرش) يظل أهم هذه الوسائل التى كشف فيها ــ بوضوح ــ عن رأيه فى هذا الصدد ، ففى حين راح يلوم عبد الناصر بأنه أغفل

الحرية وحقوق الإنسان ، فانه لم ينكر أن عهده كان « أمانا للفقراء » ، وعلى العكس من ذلك ، فانه وجه للسادات لوما شديدا حين قال على لسان حور محب وهو يوجه حديثه إلى السادات :

« ــ اندلقت فى الانفتاح حتى اغرقت البلاد فى موجة غلاء
وإفساد ، وبقدر ما كان عهدى أمانا للفقراء كـان عهدك أمـانا
للاغنياء واللصوص » (٢٠٣) .

بيد أن روايات نجيب محفوظ أهم ما يمكن أن يعبر به عن هذه الفترة قاطبة ، وسيـركها المنصوب . . وما يزال .

غير أن الآثار السلبية لم تكن اقتصادية وحسب ، وإنما توزع فيها عدة آثار سلبيـة أخرى كالاستلاب الثقـافى وسقوط الـطبقة الـوسطى . . إلى غـير ذلك ممـا سنشير إليـه الآن فى هذا الحديث .

(١) الاستلاب الثقافى

إذن ، لم يكن التغيير الاقتصادى فى سيرك الانفتاح أكثر وجوه التغيير ، فالى جانب التفاوت المريع فى توزيع الدخل والحراك الاجتماعى الشاذ وأزمات البطالة والتضخم . . إلى غير ذلك مما رأينا ، فإن ثمة تغييرا آخر لا يمكن إنكاره ولا يمكن إغفاله هنا ، ونقصد بـه استلاب الـوعى الثقافى .

كان أول مظاهـر هذا الاستـلاب تغيير احسـاس الإنسان المصـرى بالانتـماء ، ففى ظل التغييرات الاقتصادية المادية الحادة تناقصت التنمية ، ومن ثم ، زادت موجة التحلل الحضارى والفكرى ، فمن المعروف أنـه « كلما يحتاج الانسـان إلى استهلاك حـد أدنى من بعض السلع المادية ، يحتاج إلى حد أدنى من الشعور بالأمن ، ومن الاستقرار ، ومن العلاقات الاجتماعية الطبيعية ، ومن الاتصال بالطبيعة . ومن الثبات فى القيم الاخلاقية والاجتماعية السائدة الذى قد لا يكون له مصدر آخر غير الدين » (جلال أمين بحث : بعض قضايا الانفتاح ، المؤتمـر العلمى السنوى الثالث للاقتصاديين المصريين الذى أقيم بالقاهرة ٢٣ / ٢٥ مارس ١٩٧٨) .

كذلك انعكس التغيير فى التقاليد المصرية . وقد بدا هذا واضحا فى قصص نجيب محفوظ الكثيرة خاصة فى موقف المثقف عاطف هلال مع على عبد الستار فى قصة (الحب فوق هضبة الهرم) . وكذلك ، فى قصة (غمضة عين) (مجلة الدوحة ١٠ / ١٩٨٥) حيث لا يجد فتى وفتاة

من المتعلمين للخروج من الأزمة الاقتصادية الخانقة غير الاستكانة لعرض والد الفتاة الذى اصبح فجأة ثريا (كان حلاقا فباع محله لاصحاب الانفتاح بمبالغ هائلة) ، فقد طلبت الفتاة منه أن يعملا فى مكتب أبيها الجديد وقد أصبح من رجال الأعمال بدوره ، ولا يبدأ الخلاف بينهما حتى ينتهى بأن يقنعا نفسيهما بأن عملهما الجديد لن يمنعهما من المحافظة على القيم الثقافية والحصانة الاجتماعية لأفكارهما وأن تضحيتهما بالفرصة لن يصلح حال المجتمع . . و . . وباقرارهما « بما يجب أن يفعلا يكون نجيب محفوظ قد رسم ملامح أحد نواتج الانفتاح من تركيب مهنى يحل محل آخر قديم إلى خلخلة فى المكون الثقافى والاجتماعى بسرعة خاطفة » .

(آفاق عدد ١١/١٩٨٨ مقالة لجمال فاضل) .

(٢) سقوط الطبقة الوسطى

من المؤكد أن الذى دفع ثمنا غاليا لهذا التغيير الاقتصادى والثقافى كان ممثلى الطبقة الوسطى بوجه خاص .

لقد كان افراد هذه الطبقة أول من عانوا من طرد القوى الشرائية من سوق الحاجات الأساسية إلى سوق السلع التى يقوم الأجنبى ببيعها ، وأول من عانوا من حرمانهم من الحاجيات الضرورية للحياة فى وجود التضخم والغلاء والفقر . . وما إلى ذلك ، وأسرة (الحب فوق هضبة الهرم) مثالٌ حيٌّ على ذلك ، فالأم كيميائية والأب موظف يقترب من سن المعاش ، والأختان مها ونهى (محرومتان من أشياء تعتبر فى سنهما ضرورية لا كمالية) على حد قول الأخ ــ على عبد الستار ــ الذى يمثل بدوره المحورى فى القصة الجيل الثالث الذى كان أكثر الأجيال معاناة فى هذا العصر .

إن الأب هنا وقد لاحظ هذه المتغيرات الحادة يؤكد حقيقة سقوط الطبقة المتوسطة ، فيقول فى ابتسامة لا معنى لها :

ــ كنا طبقة وسطى فأصبحنا من الطبقة الدنيا . .

فأجاب الابن محددا المعادلة أكثر :

ــ نحن الفقراء الجدد فى مقابل الأغنياء

الجدد وهو ما يجرنا إلى الحديث عن هذا الجيل الجديد

(٣) تدهور الجيل الرابع

وعلى هذا النحو ، فإن نجيب محفوظ كان واعيا أكثر لهذا الجيل الرابع ، ففى حين أنه لم يستطع أن يتوارى وراء الراوى بالقدر الكافى (بعد أن جاوز السبعين) ، فانه استطاع أن يرسم لنا صورة حقيقية لأكثر الأجيال معاناة بعد ذلك ، وهو يتمثل فى الجيل الثالث ، جيل على عبد الستار كما أسلفنا .

إن هذا الجيل الذى شهد انجازات يوليو ودفع ــ دون مسئولية ــ ثمنا لأخطائها ، وهو الجيل الذى عانى كثيرا من إخفاقاتها ــ رغم انتصار أكتوبر الخاطف ــ ومن هنا ، فإن التركيز كان للنيل من هذا الجيل الذى يستطيع أن يلعب دورا ايجابيا فى تأكيد إيجابيات الثورة أول قيامها ــ فى الفترة الناصرية ــ وهو ما يفسر تدهوره الذى يعيش فيه .

وبدهى أن أفراد هذا الجيل كانوا أكثر تأييدا لثورة يوليو ــ رغم أخطائها ــ من أفراد السيرك الانفتاحى الذين جاءوا من أجيال شتى وأصول متباينة . .

وسوف نرى على عبد الستار فى (الحب فوق هضبة الهرم) هو هو علوان فى (يوم قتل الزعيم) وهو هو رنده فى نفس الرواية فضلا عن أجيال (الباقى من الزمن ساعة) ، إلى غير ذلك من شخصيات هذا الجيل .

والجيل الرابع هو الجيل الذى يمكن أن نطلق عليه (جيل الثورة) ، أى الجيل الذى تكوّن وعيه فى سنوات الثورة الأولى منذ سنواته الأولى حتى اقترب من سن الشباب ، وما كاد يصل إلى الثلاثين حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ الواقعة الأساسية والحزينة فى حياته ، التى اعقبها تغييرات هذا السيرك الاقتصادى الذى كرس للهزيمة وعمل فى امتداد أفقى لها ــ ولكن فى الجانب الاقتصادى والحضارى ــ وقد كان طبيعيا أن تستهدف هذه التغييرات ذلك الجيل بوجه خاص .

ولنتوقف ــ هنيهة ــ أمام هؤلاء الانفتاحيين الجدد :

من أين جاءوا ؟

وما هو الذى شكل وعيهم المعادى (لمشروع) عبد الناصر ؟

(٤) الانفتاحيون : الأصول والدوافع

تعددت الفئات التى جاء منها هؤلاء الانفتاحيون ، غير أنه يمكن تصنيفهم خلال أربع فئات أو قوى اجتماعية على النحو التالى :

* الفئة القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين الذين حافظوا على بعض ثرواتهم القديمة ، وراحوا ــ بعد تولى السادات ــ يدعمون مراكزهم المالية بثروات مختلفة (عقارية ونقدية) .

وقد أثروا ثراء فاحشا فى عصر الانفتاح كما رأيناعند شخصيات روايتى (حديث الصباح والمساء) و (صباح الورد) . .

وبدهى أنهم كانوا ـ لهذا التكوين ــ معادين لثورة يوليو .

* فئة التكنو قراط ، اولئك الذين تكونوا ــ كما ألمحنا ــ اثناء الفترة الناصرية ، عندما تولى افراد هذه الفئة مؤسسات الدولة والقطاع العام بفضل النقض الجوهرى فى فئة غيرسياسية تلعب دورا ايجابيا إلى جانب (وضمن) النخبة الحاكمة .

وعلى هذا تم اختيارهم على اعتبار أنهم من (أهل الثقة) فى مقابل الابتعاد عن (أهل الخبرة) ، وهو ما يعنى أنهم افتقدوا ــ كما لاحظ دوكمجيان ــ لأى لون أيديولوجى فى المناصب القيادية Dekmejian, R.H, Egypt under Nasser New York, 1971 .

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة احسن تمثيل فى كل من (يوم قتل الزعيم) وقبل ذلك فى (الحب فوق هضبة الهرم) .

* ثمة فئة ثالثة من الرأسمالية الوطنية وجدت قبل ثورة ١٩٥٢ وأتاح لها تغيير الثورة فرصة للنمو والثراء (غير المنظورين) ، فاعتمدت منهج النمو الأفقى ، أو التوسع أفقيا خلال تعدد الوحدات والمؤسسات التى تملكها ، بدلا من النمو الرأسى ، هذه الفئة استفادت كثيرا من الأبواب المواربة والمفتوحة (شهيب ، ص ١٩٧) .

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة فى رواية (حديث الصباح والمساء) بوجه خاص ./.

* وإلى جانب هذه الفئات الثلاث بقيت فئة ــ من أهم فئات هذه الفترة وأخطرها على الإطلاق ــ ونقصد بها فئة المغامرين والأفاقين ، وممن كانوا فى أغلبهم يمارسون اعمالا خارج القانون ، واستطاعوا بفضل كل الوسائل غير الشرعية وبالتعاون مع العناصر الضعيفة فى النظام تكوين ثروات واسعة .

وهذه الفئة تتمثل فى قصتى (أهل القمة) و (الحب فوق هضبة الهرم) .

وربما أضيف إلى هذه الفئة بعض أصحاب المهن المتدنية من الطبقة الدنيا فأسهموا فى هذا الوضع المتردى ، وربما كان أبلغ مثال على ذلك حلاق قصة (غمضة عين) الذى أسهم فى الهبوط بالقيم الثقافية التى يحملها الجيل الجديد ، فاضاف إلى المتغير الاقتصادى المتغير الثقافى والفكرى .

(٥) العداء والخيانة

ولم يقتصر الأمر على العداء الذى اضمره افراد هذه الفئات للثورة ، وإنما اضافوا الى العداء قدرا رهيبا من خيانة النظام والتحالف مع القوى الخارجية .

فقد كان اغلب هؤلاء ــ كما رأينا ــ ممن لم ينتموا لتيار سياسى محدد من أصحاب الرأى ، فالذى انتمى الى الوفد لم يلبث أن فارقه إلى السعديين ، والذى انتمى الى الوفد لم يعلن عن انتمائه للحفاظ على مكاسبه ، وفضلا عن المتحول والانتهازى فإن عددا هائلا منهم كانوا ينحازون ــ صراحة ــ إلى الإنجليز والسراى .

وهذا كله يفسر سرور البعض منهم لهزيمة النظام فى ١٩٦٧ ، وكأنها هزيمة تنفصل بضراوتها عن مقدرات الشعب المصرى ، وسرور البعض الآخر لرحيل عبد الناصر إلى درجة أنه اعتبر عند البعض (عيدا) .

وهذا الموقف المعادى يفسر دوافع أخرى انتهت بهم إلى معسكر الثورة المضادة ، وخاصة فى عصر السادات/ السيرك الكبير ، فإن الذى يرصد التطورات السياسية والاقتصادية لهذه الفترة يدرك عمق المأزق الذى انتهوا إليه ، وتفصيل هذا أن هذه الفترة ، كانت فترة ضغوط الولايات المتحدة الأمريكية على البلاد باسم (المعونة) ، وباسم (محاربة الشيوعية) ، وكان الهدف الوحيد هو السيطرة على البلاد .

فى هذه الفترة تلازمت الأحداث السياسية مع الاقتصادية لتقوية صانع السياسة الاقتصادية للتسليم بمطالب الامبريالية الامريكية ، فى وقت كانت هذه القوى مستمرة فى متابعة تنفيذ مطالبها ، وحدث أن الضغوط الامريكية كانت متوالية خلال اتفاقيات القروض والتسهيلات المالية فوافق هذا جماعات الضغط والقوى الداخلية المتصاعدة النفوذ فى مطالبها مع مطالب القوى الخارجية مما انعكس هذا على القرارات وعلى وضع السياسات العامة ، وراصد هذه الفترة حول المعونة الأمريكية يدرك القدر الذى انتهى اليه فئات الانفتاحيين فى مصر ، إذ تحالفوا تماما مع القوى الخارجية ضد المجتمع المصرى والقرار السياسى الوطنى فيه .

وبدهى أن ثمة علاقة أكيدة بين هذا كله ، وبين هذا المناخ الذى تم فيه استنزاف أموال المودعين ــ وهم يقدرون بالملايين ــ فى شركات توظيف الأموال التى وجدت فرصة هائلة لها حينئذ فاهتبلتها ، ليبدأ النزيف المستمر فى القيم الاقتصادية والحضارية لمصر ، والذى لم يتوقف فى يوم ما طيلة تاريخها الطويل .

شهادة نجيب محفوظ

١ ـ أنا والقومية وعبد الناصر

* * متى يمكن أن نرصد عندك نمو الفكرة العربية وتبلورها ؟

ـ الفكرة العربية عندى قديمة جدا ، ورغم أننى لا أستطيع أن أرصد النقطة التى بدأت عندها ، فإننى أستطيع أن أؤكد ، بل أجزم ، إن هذه الفكرة كانت ثابتة فى كيانى متغلغلة فى ثقافتى .

ورغم أن أعمالى الأولى فرعونية (مصر القديمة/همس الجنون/عبث الأقدار/رادوبيس/كفاح طيبة) . . فإننى أقول الآن إننى مواطن عربى ، وهذه المواطنة بدأت معى منذ وعيت على الدنيا ، وبمعنى آخر ، أن التأثر بالأدب العربى ، والتراث العربى ، بوجه خاص ، جعلنى أتأثر منذ نعومة اظفارى بقومية عربية أدبية .

إذن ، الثقافة العربية أول هذه المؤثرات ، أما الدين الإسلامى ، فهو ، ثانيها ، أما ثالثها ، فهو الأدب العربى دون شك .

وأستطيع القول إن الأحساس بالقومية العربية ـ منذ الصغر ـ كان قائما ، ففى هذه الفترة المبكرة كنت أقرأ فى مصر للبنانيين وسوريين وفلسطينيين . . وغيرهم من هؤلاء العرب الذين كانوا فى مصر ، وما أكثرهم ، هل تصدق اننى عرفت قراءات كثيرة لعربى كبير من حضرموت ، هو الكاتب الكبير ، المشهور ، على احمد باكثير .

لقد كان من أثر الأدب العربى أنه كان يلغى المسافات الشاسعة بين المصريين هنا ، والدائرة

العربية حول مصر من الشرق والغرب ، لقد كنا نشعر ــ منذ الثلاثينات والأربعينات ، بالنسبة لجيلى على الأقل ــ اننا أمة واحدة خلال الأدب والثقافة والتراث .

وأستطيع أن أضيف إلى هـذه المؤثرات الأولى عـدة مؤثرات أخـرى ، بلورت الفكرة القومية ، وطورتها فى اتجاه ايجابى . . فاذا كانت المؤثرات الأولى تأتى عن طريق الثقافة بوجه عام ، فإن المؤثرات التالية جاءت بفعل السياسة .

واستطيع أن أحدد أن فكرة السياسة جاءت ــ بوجه خاص ــ مع الجامعة العربية فى الأربعينات فى مصر ، أما حين جاءت نكبة (فلسطين) فى نهاية هذه الاربعينات ، كان ذلك قمينا بدفع الفكرة العربية لخطوات ، إذ كانت قضية فلسطين هى النار التى أنتجت ، الفكرة العربية وبلورتها فى إطار واحد .

لقد صحا العرب فى هذه الفترة على اقتطاع جزء غال من أرضهم وتراثهم . .

غير أن ثمة مؤثراً لا أستطيع إغفاله قط أثر فى تكوينى العربى ، وأقصد به مجىء جمال عبد الناصر ، لقد تحولت العوامل السابقة ــ ثقافية أو سياسية . . الى عـوامل واقعية يومية ، وأصبحت الفكرة العربية واقعا نقوم ونعيش وننام فيه ، واصبحت القومية العربية هى العنصر الرئيسى الذى يحرك مشاعرنا .

*** * ألا تظن أن هذه الفكرة لم تكن واضحة فى أعمالك الوضوح الكافى ؟**

ــ هذا حقيقى ــ لم تكن الفكرة العربية واضحة بهذا القدر ، بدليل اننى لم أكتب (رواية) عن القومية العربية ، غير أن ذلك يمكن أن تجده على المستوى العام ، فالشعر يمكن أن يرصد بحركته اليومية وانفعالاته المستمرة هذا الواقع العربى ، أما (الرواية) فلم يحدث أن وجدنا رواية تستطيع ــ ومنذ فترة مبكرة ــ أن تعى زخم القومية العربية ، أو على الأقل ، لم نجد (رواية) يمكن أن تضارع الشعر فى هذا المجال .

لم أكتب سطرا ضد العرب

غير أن قصورى عن كتابة (رواية) بشكل مباشر عن القومية العربية يمكن أن يعوضه أننى لم أكتب رواية ضد هذه الفكرة ، ورغم ما يقال عنى فى هذا الصدد ، فأنا أتحدى أى قارىء يجىء لى بقصة قصيرة أو سطر واحد فى (رواية) تعارض القومية العربية أو تهاجمها . لم أفعل ذلك قط . .

إننى أتحدث الآن ــ لا كروائى عربى ــ وإنما ــ بالقطع ــ عن إنسان عربى يحمل من دفء المشاعر العربية وجراحها الكثير .

أنا لم أكتب ــ طوال تاريخى الطويل قط ــ ضد العرب أو ضد القومية العربية ، كما لم أكن عدوا لهذه الفكرة قط ، كما أنى لم أجد هذه الفكرة تتعارض مع المصرية . . أبدا . .

*** * لكنك انتقدت القومية العربية فى فترة عبد الناصر ؟**

ــ فى هذا فهم خاطىء لى . . أن أكون عربيا ليس معناه أن أؤ يد أية سياسة تدعو إلى القومية العربية مباشرة . .

أريد أن أقول إننا أيدنا القومية العربية فى الخمسينات والستينات تحت حكم عبد الناصر ، غير أن العالم كله لم يكن ليسمح بها فى هذا الوقت ، وقد كان من حسن دفاعى عنها حينئذ ألا أدافع عنها ، لاننى بدفاعى عنها فى وقت غير مناسب أكون قد تركت الفرصة لأعدائى ليتربصوا بى . .

الأصح أن أنتظر الفرصة المناسبة للدفاع عنها ، هذا بدلا من أن أعلن أشياء يمكن أن تستفز الاتحاد السوفيتى وأمريكا ، فيضربون الفكرة العربية ليجهضوها . . فماذا أكون قد فعلت ؟

انى اسأل : بهذا المنطق ، كيف أكون قد خدمت القومية العربية ؟ .

هذا على المستوى العام ، أما على المستوى الخاص ، فحين يجىء عبد الناصر ويذهب إلى اليمن ليستنزف هناك بقوى رجعية كثيرة كانت تريد أن تنال من القومية العربية . . حين يحدث هذا فى وجود اسرائيل امامى تتربص بى . . حين يحدث هذا ، فليس ذلك من صالح القومية العربية . .

كان رأيى فى فترة عبد الناصر أن نساعد اليمن ، نعم ، لكن بالمال ، أو بالسلاح ، أو بالتأكيد المطلق ، لكن أن تفرط فى قوتك الذاتية التى تدافع عنك ضد اسرائيل فإن ذلك معناه انك خنت العرب ، خنت القومية العربية . .

أليس كذلك ؟

العرب يريدون منك القوة ، لا النبل الضعيف . .

أنا لست ضد القومية العربية

*** الغريب أن موقفك فى عصر السادات كان محيرا . . هل توضحه لى ؟**

ــ فى جميع الحالات ، لست ضد القومية العربية ، أنا أريد أن يكون العرب جميعا وحدة واحدة فى مواجهة التربص الآتى إلينا من كل اتجاه ، ولكن ليتم ذلك لابد أن يكون بوعى ، وعن طريق الممارسة .

أما عن موقفى فى عصر السادات ، فقد كنت أتعاطف معه حينئذ ، لقد اتخذ موقفا ــ بالفعل ــ من القومية العربية ، غير أن عذره كان داخليا ، أى أن ظروفه الداخلية كانت تحول بينه وبين الثبات على الخط العربى . .

كان يعتقد أن (كامب ديفيد) يمكن أن يعيد بها ما خربته سنوات الحرب فى مصر ، كان يعتقد أن الأمان الذى ستحصل عليه مصر يمكن أن يسهم فى استجلاب عصر رخاء جديد .

والحقيقة ، أن السادات كان يعاين بلداً (بتغرق) بكل ما فيها من مضاعفات سيئة على اقتصادها القومى ، وكان لابد من الاستمرار ، فآثر هذه (الهدنة) التى سميت باسم السلام .

غير أن الحقيقة تجعلنى أذكر ، أن هذا الموقف عاينته بعد ذلك ، فقد اعتقدت أن السلام يمكن أن يكون من طرفين : نحن واسرائيل ، غير أن الواقع أكد أنهم هناك ــ فى اسرائيل ــ لم يلتزموا بالمعاهدة (أو الهدنة أو الاتفاقية سمها ما شئت من مسميات ، فهى كلها لها هدف استراتيجى . .) .

أنا لست (خواجة) .

*** هل لإحساسك العربى جذور فى رؤيتك السياسية منذ العشرينات ؟**

ــ دون شك . . هناك جذور ، وأنا أنتمى لهذه الجذور بحكم الواقع والدم العربى الذى يجرى فى عروقى ، اننى عربى ، ولست (ضد) العرب قط ، أقسم بالله العظيم إننى لست (خواجة) ، أنا منتمٍ للقومية المصرية ، نعم ، لا أنكر ذلك ، ولكن هل هذا يعنى شيئا ضد القومية العربية ، بالقطع لا .

إن القومية المصرية لم تكن معادية قط للقومية العربية ، كل ما فى الأمر أن أصحاب (القومية المصرية) منتبهون لبلادهم يقظون لها ، يعرفون مكانة مصر العربية وسط هذا المحيط العربي الكبير ، وهنا يمكن أن تكون قوتى ، فاذا كنت قويا (كمصرى) ، فأنا ، بالتبعية ، أكون قويا (كعربى) ، فلن أكون عربيا قط إلا إذا كنت مصريا أولا ، وأنا ــ فى جميع الحالات ، لا أجد تناقضا بينهما ثانيا

وسوف أعود للجذور ــ كما تريد ــ لأدلل لك ، أن سعد زغلول ــ على سبيل المثال ــ كان يعلم جيدا أنه لو انتبه فى فترة الاستقلال للقومية العربية وحدها لما استطاع أن يحرر بلاده ، فالانتباه لعنصردون عنصر خسارة كبيرة .

لماذا ؟

لأنه حين كان يفكر فى مساعدة سوريا ضد الاحتلال كان لابد له أن يطلب (اذن) من انجلترا ، كان لابد له من مساعدة فرنسا ، وهنا ، هل يعقل أن تكون فرنسا أكثر مرونة لتسهل له هذه المهمة ، وبشكل آخر ، هل كان يتوقع من انجلترا ــ الحاكم الحقيقى فى مصر ــ أن تساعده فى أن يذهب الى فرنسا (الأوروبية) ليجرى هناك المباحثات ضدها ، وبالعكس ، هل كان يمكن لفرنسا أن تهب سعد زغلول ــ اذا سمح له جدلا بالخروج من مصر ــ الفرصة ليأتى إليها ليحرر احدى مستعمراتها .

أريد أن أقول من هذا كله ، لابد أن تكون مصر قوية حتى تستطيع أن تساعد ثوار سوريا ــ أو لبنان أو فلسطين أو الأردن ــ أما أن تكون محتلة من الإنجليز فإنها لن تستطيع تحقيق القوة التى تمدها لاخوانها فى الشرق أو الغرب .

وحتى بعد أن أخرجت الانجليز من مصر ، فإن الفكر السياسى فيها كان يريد ــ خلال جمال عبد الناصر ــ أن يحقق الوحدة (بضربة) واحدة ، وهذا ضد المنطق فى وقت كان اعداء كثيرون يتربصون بالوطن العربى كله . . والآن ، بعد هذه الحقبة الطويلة من تاريخنا مازالت القوتان العظميان يتربصون بالعرب لهزيمتهم ، فالواجب اذن ، فى مثل هذه الظروف الا اتعجل ، لكن بالممارسة والفهم أحقق القومية العربية .

الفهم الصحيح للتضامن العربى وتحقيق الوحدة القومية هو البداية الصحيحة للقومية العربية فى جميع الأقطار العربية ، وهو ما حاولت أن أؤكده خاصة فى فترة عبد الناصر هنا فى مصر .

أؤيد عبد الناصر صاحب القومية العربية .

*** معنى ذلك ، أن عصر عبد الناصر مازال يثير فيك الحنين للقومية العربية ؟**

ـ أصدقك القول أن ذلك صحيحٌ لا أستطيع أن أنكره ، وقد قلت لك إن العنصر الأول فى تأكيد فكرة القومية العربية فى الأربعينات ، كان فى إنشاء (الجامعة العربية) .

أما العنصر الثانى والهام ، هو ، تبنى عبد الناصر لفكرة القومية العربية على المستوى السياسى والعمل لها .

لقد كنت مع عبد الناصر فى جميع قراراته مائة فى المائة ، وفى جميع نداءاته إلى القومية العربية دائما ، وأذكر انى ذهبت إلى اليمن ــ رغم موقفى من ذهاب عبد الناصر إلى هناك ــ وبتعليمات من عبد الناصر نفسه .

ولاينسى الكثير من معاصرى هذه الفترة فرحتى الشديدة بوحدة مصر مع سوريا ، بل اسعدنى كثيرا ثورة اليمن ، وان كان تحفظى الوحيد ألا يذهب جيش إلى اليمن ويترك هنا عدو شرس هو أسرائيل .

لقد أحببت عبد الناصر وآمنت به ، وعدا الاسلوب الخاص بالشخصية (الكارزمة) لانتميت إليه دائما ، غير أن أكثر القرارات التى دفعتنى لتأييده كانت القرارات التى تؤيد القومية العربية وتدعو إليها .

أعترف أن عصر عبد الناصر مازال يثير فىّ الحنين .

٢ - أنا وجائزة نوبل

* * تقول بعض المصادر إن النص المنشور كتاب ناقص عن النص المنشور فى الأهرام وإن النص الكامل هو المترجم إلى الإنجليزية هل ، (اولاد حارتنا) أو (أولاد الجبلاوى) فى النص الإنجليزى كاملة ؟

ــ لا ، الذى اعلمه أن النص الذى نشر بالأهرام كامل ومع أننى لم أقرأ لا النص العربى أو الانجليزى فإننى أؤكد أن النص المنشور بالصحيفة كامل .

لقد قيل وسمعت هذا من أكثر من مصدر إن النص الذى نشر بالأهرام حذف منه الكثير أمام إصرار بعض الجهات التى اعترضت حينئذ على النص ، ومع هذا ، فاننى أقول إن النص الصحيح هو هذا الذى نشر بالأهرام .

وأعود لطرح السؤال مداعبا :

* * متى تطبع (اولاد حارتنا) ؟ يجيب بسرعة .

لا أعتقد ، على الأقل حتى الآن . اسمع (وكأنه اكتشف شيئا) هناك صحيفة دينية (النور) تهاجمنى مرات عديدة من أجل الرواية . .

الفهم خاطىء

الوقت يمر

* * هل ثمة اعتراض رسمى الآن عليها ؟

ــ الذى أعرفه أن احدا من الجهات الدينية الأزهر لم يعترض عليها حتى الآن لكن لا أعرف سبب الغضب العام لدى البعض .

إننى غير متفائل بنشرها فهناك من لايزال يعترض رغم مرور قرابة ثلث القرن على نشرها.

وقال بأسى وبصوت خفيض وكأنه يحدث نفسه :

« لن تنشر لا أمل » .

** ثمة اتهامات توجه الى الجائزة مارأيك كحائز على الجائزة فيها ؟**

ـ لنبدأ بأولها العنصرية والحقيقة أننى لم أعن فى حياتى بدراسة جائزة نوبل لأنى اعتبرتها من أول يوم خارجة عن حدودى لأسباب كثيرة ومن الناحية الموضوعية لا أحب أن أصدر حكما إلا إذا كان مدعما بحيثيات مقنعة ومعقولة .

وأنا فى الواقع لا أملك حيثيات فى هذا الموضوع تصلح للهجوم أو للدفاع ولكن عندى بعض خواطر .

وعلى سبيل المثال :

فيما يتعلق باتهامها بالعنصرية والاهتمام بأدباء الغرب فبالرجوع إلى نشأتها نجد أنها تعرض أدباء العالم بطريقتين : واحدة مباشرة للغات التى تعرفها كالانجليزية والفرنسية والالمانية الخ والأخرى غير مباشرة تعتمد على شهادات الآخرين وعلى الترجمات .

وعلى ذلك فإن اكتشاف أى أديب خارج مكان اللغات الأوروبية يحتاج لوقت طويل فضلا عن ذلك فإن مولد الجائزة عاصر وجود عمالقة أدب أوروبا وأمريكا الـذى لايختلف أحد فى قيمتهم العالمية واذا كان تقديمهم طبيعيا ولا حيلة للجنة فيه من جميع النواحى .

أما عن الصهيونية ـ يضيف الأديب الكبير ـ فإننى اسأل أى دليل موجود عندنا على أن اللجنة أعطت جوائز لأناس مختلفين جدا من ديانات مختلفة وقوميات مختلفة ؟ .

أقول : أى دليل على أن الصهيونية التى كانت تتحكم فى إعطاء الجائزة لهؤلاء ؟

أنا شخصيا ليس عندى أى دليل لكن عندنا بعض الأسئلة .

سؤال :

ما الفائدة التى تعود على الصهيونية حين تمنح الجائزة للعرب ، تتوافر لهم من أسباب الدعاية فى أسبوع ما تعجز عنه الجامعة العربية فى مائة عام .

هل جنت الصهيونية ؟ .

سؤال آخر : إذا كان البعض يعتقد أن الصهيونية وراء الجائزة فلماذا يسعى إليها بكل الوسائل ويأسف على ضياعها ؟

الواجب أن اتحاد أدباء العرب كان يجب يعلن أن الجائزة مشبوهة وصهيونية ويقدم أسباب ذلك ويدعو الكتاب العرب إلى مقاطعتها وينصح من يحصل عليها بالخروج عن أعمال العرب ومع هذا كله ليس عندنا دليل واحد على أن الصهيونية تحاول أن تمنح لنا الجائزة .

وببساطة فإن العرب أعداء الصهيونية فالسؤال البديهى إذن :

كيف يقدمون للعرب هذه الخدمة ؟

ولماذا يستجيب العرب إليها ؟

* * هذا عن الجانب العنصرى أو التأثير الصهيونى فماذا عن الجانب السياسى اقصد إيثار بعض الكتاب المنشقين عن الاتحاد السوفيتي أو عن مبادىء العالم المقابل لعالمنا ؟

لا حظ ان هذه الجائزة هى فى الأدب وتقول عنها كما جاء فى حيثيات نوبل يشترط لمن يحصل عليها أن يكون له مستوى أدبى ونزعة إنسانية طبعا كلمة إنسانية تحتوى فيما نعنيه وتكمن وراءها الحضارة الغربية لأنها جائزة نشأت فى هذا الجو .

ومعلوم أن الغرب يعتبر أن الشيوعية تدمير لكل مبادئه فإذا وجد أديب سوفيتى على مستوى أدبى وضاق بالمبادىء الصارمة للاتحاد السوفيتى كما يفعل (جورباتشوف) الآن فلا غرابة أن تتوجه إليه الجائزة هذا ببساطة يتفق مع مبادئها .

* هل هذا يعنى أن القيم الإنسانية لها طابع غربى فقط ؟

ـ كل يفسر الإنسانية بطريقته وحين تقول الإنسانية بالمعنى الغربى فإنها مبادىء الثورة الفرنسية مثلا أما عند السوفيت فهى انتصار للطبقة العاملة وتحرر الإنسان من الماضى لذلك فإن الجائزة تختلف فى كل جانب : جائزة لينين تختلف عن جائزة نوبل كل جائزة لها معنى إنسانى يختلف عن الآخر .

* * ألا ترى أن بعض الصهاينة حصل عليها فى وقت كان مستواهم أقل بكثير من المستوى الإبداعى الكبير لنجيب محفوظ ؟

لم يقرأ أديب أو كاتب أو صحفى مصرى هذه الكتابات لكى نحكم عليها .

ثم ثمة ملاحظة عندى تحيرنى كثيراً فى هذا الصدد :

ألم يفكر صحفى عربى أن يقابل سكرتير لجنة الجائـزة ويناقشه فى منهجها ويعـرض عليه الاتهامات التى توجه إليها ويناقشه فيها . . إننا لسنا موضوعيين واستطيع أن أضيف أننا فى العالم العربى نطلق لغرائزنا العنان فقط .

٣ - دفاع عن (أولاد حارتنا)

** في اعتقادك . . ما سبب اعتراض الأزهر على رواية (أولاد حارتنا)

ـ في البداية ، أقول . . إن هذه الرواية ـ أولاد حارتنا ـ ليست مصادرة إلا في مصر ، وهي ـ في الوقت نفسه ـ متداولة شرقا وغربا ، في البلاد الإسلامية في المشرق والمغرب ، وفي البلاد الغربية من أقصى الشمال إلى أقصى الغرب . .

وفي هذه المساحات الشاسعة على الكرة الأرضية ، في الجهات الأربع لم يعترض عليها مسلم واحد سواء من المسلمين العاديين أو من المتخصصين .

المطلوب : قراءة (رواية) لا تاريخ

بعد ذلك أضيف ، أن موقف اساتذة الدين وعلمائه عندنا يصعب فهمه ، وهذا يعود إلى موقف فني أكثر منه إلى موقف ديني .

إن المشكلة الأساسية هو ما غاب تماما عند قراءة الرواية .
إن الرواية يجب أن تقرأ كرواية ، وليست كتاريخ قط .
المطلوب أن نقرأ (الفن) ، العمل الروائي ، ليس الدين أو التاريخ .

وسوف أضرب مثلا موضحا فيه وجهة نظري ، يغنيني عن العودة إلى مثل هذا الموضوع من آن لآخر . .

إن لدينا ، في التراث العربي ، كتاباً بعنوان (كليلة ودمنة) ، وهو كتاب عن عالم الحيوان ، هل أحد يجهله ؟ بالطبع لا ، طيب ، فلنتوقف عنده هنيهة ، ان رموزه ترمز إلى ملوك وأمراء ووزراء وحكماء وأخيار وأشرار . . الخ .

هذا الكتاب يقتضى أن نقرأه ككتاب حيوانات . . لنستنتج ــ بعد ذلك ــ مغزى الرمز وفحواه ، فللفن لغة واحدة لا تخطئها الوجدان قط .

معنى هذا أنه لا يجوز ــ على سبيل المثال ــ أن نعترض على أن الثعلب الذى يرمز له ــ فى هذا النص التراثى الكبير ــ إلى الوزير ــ أى وزير ــ هذا الوزير الذى ينبش فى (الزبالة) ، فنعترض على مؤلف الكتاب ، ونقول : كيف ينبش هذا الوزير فى الزبالة .

إن الذى ينبش فى الزبالة ــ ياعزيزى ــ هو الثعلب وليس الوزير أليس كذلك ؟
غير أن مغزى الحكاية التى يقوم بها الثعلب هى التى ترمز إلى معنى الوزير
فالمسألة ، إذن . . جبل أو رفاعة أو قاسم ــ أو أى واحد من « أولاد حارتنا » ــ فى الحارة يعتبر من الأبطال المصلحين ليس من الأشرار قط .
هذه هى الرسالة .
وبعد ذلك ، نستطيع أن نطرح المعنى الرمزى .

لكن أن نتجاوز جبل فتقول ، أو نزعم ، أنه سيدنا موسى ، فإن هذا يعتبر فى الحقيقة تجاوزا فى القراءة .

إن هذا ــ هو جبل ابن الحارة .
إذن ، إنهم لا يعرفون كيف تقرأ الرواية

*** النقطة الرئيسية فى الاعتراض على الرواية هى ــ**
بالتحديد ــ قتل الجبلاوى . .
ــ نعم ، إن النقطة التى أثارت ما أثارت من الضجة والاعتراض ، هى قتل الجبلاوى . . ومع هذا ، فان هناك ــ إذا توخينا حسن النية أو ، إذا توخينا الدقة مع سوء النية ــ أكثر من دليل على أن صاحب الرواية هو مسلم واع لما يريد أن يقول .

إننى لم أرد قط النيل من (الجبلاوى) على أنه مرادف (للإله) عز وجل ــ وحاشا لى أن أفعل ذلك ــ فان ذلك ليس فى تكوينى أو مفهومى الروائى . .

فما هو أول دليل . . ؟

هو ، أنه لم يشر أحد إلى أن جارية الجبلاوى قالت لقاتله المزعوم قط : إن الجبلاوى راضٍ عنه .

● **شهــــادة :**

لنؤكد هذه الشهادة التى يذكرها نجيب محفوظ نعود إلى الجزء الأخير من (أولاد حارتنا) حيث يدور الحوار اللوحة رقم ١١١ وعبر صفحاتٍ عديدة (ص ٥٣٧) فحين يعود عرفة من بيت الناظر اعترضه شبح جارية الجبلاوى ، فحاول أن ينهر هذه المرأة فدار الحديث بينهما :

قالت بهدوء :

ـــ لا شكوى لى ، وإنما أردت أن أخلو إليك لأنفذ وصيّة !

ـــ أية وصية ؟

. . . .

. . . .

فقالت بصوت هادىء كنور القمر :

قال لى قبل صعود السر الإلهى اذهبى إلى غرفة الساحر وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راضٍ عنه » .

. . . .

ـــ كيف عرفت بمكانى !

ـــ سألت عنك أول ما جئت فقالوا لى إنك عند الناظر فلبثت انتظر .

ـــ ألم يقولوا لك إننى قاتل الجبلاوى !

فقالت بارتياع

ـــ ما قتل الجبلاوى احدا وما كان فى وسع أحد أن يقتله،وفى حوار آخر مع رفيقه صاح فى ذهول :

ـــ . . مات الجبلاوى وهو عنى راضٍ .

ـــ . . مات الجبلاوى وهو عنى راضٍ .

وراح يردد طيلة الحوار :

ــ إن جدى أعلن رضائه عنى رغم اقتحامى بيته وقتلى خادمه .

.. لكننى واثق من أنـه مات وهـو عنى راضى ، لم يغضبه الإقتحـام ولا القتل ، لكن لو اطلع على حياتى الراهنة لما وسعته الدنيا غضبا » .

*** هذا من جهة الجبلاوى .. فهل يمكن القول إنه سعى إلى تأكيد أن الجبلاوى حى لم يمت ، وسعى ليؤكد فى هذا السبيل على وجود الجبلاوى أو إحيائه .. ؟**

وهنا ، أجاب نجيب محفوظ بسرعة وهو يضع بيده على الورق :

ــ بالقطع ، لقد كان من أول أهداف عرفة هو أن يبذل كل ما فى وسه لإحياء الجبلاوى .

● شهادة أخرى :

« وهنا نفتح قوساً آخر لنضيف من (أولاد حارتنا) فى اللوحة ١١١ صفحـات عديـدة ٥٠٢ ، ٥٣٥ ، ٤٥٢ .

.. فبعد أن حدثت الجريمة راح عرفة يحدث نفسه كيف يستطيع التكفير عنها :

« وتساءل كيف يمكن التكفير عن هذه الجريمة ؟ إن مآثـر جبل ورفـاعة وقـاسم مجتمعة لا تكفى . القضاء على الناظر والفتوات وإنقاذ الحارة من شرورهـم لا يكفى . وتعريض الناس لكل مهلكة لا يكفى . شىء واحد يكفى هو أن يبلغ من السحر الدرجة التى تمكنه من إعادة الحياة إلى الجبلاوى » .

وفى موضع آخر ، حين راح يسأل الناظر عرفة ماذا يريد أن يفعله لو تسنى له النجاح فيه ، قال :

« ــ أرد إلى الحياة الجبلاوى »

ونجيب محفوظ لم يتخل عنه هذا الشعور طيلة العمل الروائى فعرفة ، كان يحيا دائما فى شعور الندم ، ويريد أن يفعل أى شىء ليعيد تكوين ما تكسر هناك فى البيت الكبير ، إنه يقول لرفيقه أثناء حوار حزين :

« وهيهات أن أنسى أننى المتسبب فى موته ، لذلك فعلى أن أعيده الى الحياة اذا استطعت ، وان تيسر لى النجاح فلن نعرف الموت » .

شرط الحضارة

وعدت أسأل نجيب محفوظ سؤالاً بدهيا من جديد :

** ما معنى هذا كله ؟**

لم يغضب ، وإنما قال لى فى بطء شديد :

ــ إن هذا يعنى ببساطة أن هناك اشارة إلى إنكار العلم للدين فى فترة وعودته إليه بعد ذلك ..

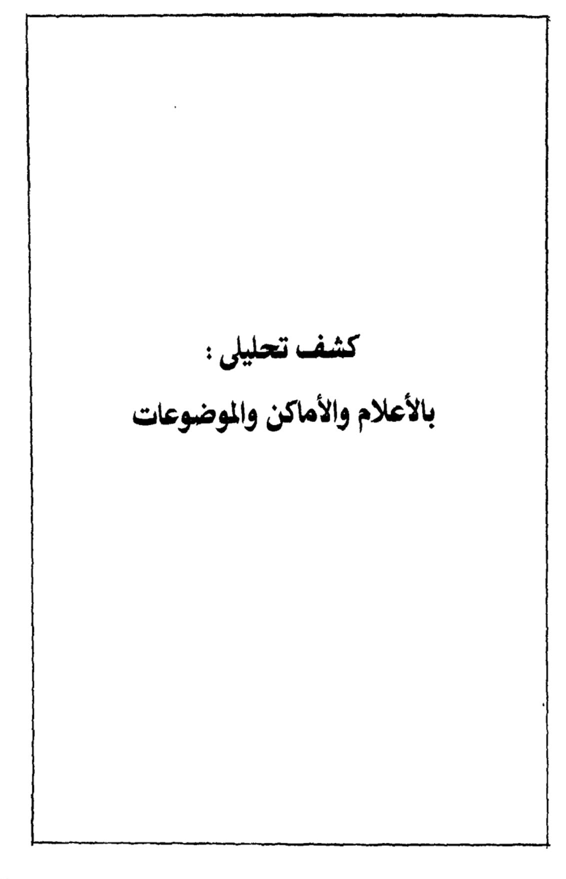
إن شرط الحضارة المعاصرة أن يكون لها من عمودين تقوم عليهما ، هما ، العلم والإيمان .

إن هذه الرواية اتهمت ــ ظلما ــ بأنها تقتل القيم الروحية فى وقت هى رواية تبحث عن القيم الروحية . ولا أريد أن أذكر أن الفقرة الأخيرة فى هذه الحيثيات تقول إن هذه الرواية تناول صاحبها (بحث الانسان الدءوب عن القيم الروحية) .

وهذا تقدير جاء من الأغراب ، أليس هذا شيئاً محزناً ؟!

ينظر نجيب محفوظ إلى بعيد ، ثم يقول كمن يتحدث إلى نفسه :

ــ أرجو أن يعيد الأساتذة الأفاضل من علماء الدين قراءة الرواية بعين بعد التخلص من غشاوة الاتهام والله يحكم بينى وبينهم فى الدنيا والآخرة .



كشف تحليلى :

بالأعلام والأماكن والموضوعات

(أ)

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E-mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٤٥ / ٢٠٠٥

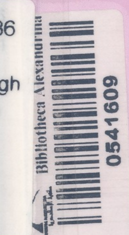
I.S.B.N 977 - 01 - 9578 - 2



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك





الثمن ٣٠٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب